المـوقف الأدبــي

مجـــــلة أدبيـــــة شـــــهرية

يصــــدرها اتحــــاد الكتــّـاب العــرب بدمشـــق

العدد 390
السنة الثالثة
والثلاثون

تشرين الأول 2003 شعبان – 1424

المراسلات :

باسم رئاسة التحرير
اتحاد الكتاب العرب
دمشق . المزة أوتستراد
ص .ب : 3230

هاتف : 6117240
6117243
6117242

البريد الإلكتروني:
Email :unecriv@net.sy
aru@net.sy

موقع اتحاد الكتاب العرب على شبكة الانترنت:
http://www.awu-dam.org

تنويه

- المـواد التــي تـرد إلــى المجلــة ، لاتعــاد إلــى الســادة أصــحابها ، ســواء أنشــرت أم لــم تنشــر .
- المــواد التـــي تنشـــر ، تعبـــر عـــن آراء كُتابهـــا . ولاتعبـــر بالضـــرورة عـــن رأي المجلـــة .
- ترتيب المواد يخضع لضرورات فنية وطباعية .

التوزيع في الجمهورية العربية السورية:

المؤسسة العربية السورية لتوزيع المطبوعات

فاكس / 2122532/ هاتف /2127797/ ص.ب /12035/.

المحتويات :

[قراءات ..متابعات..]

اول الكلام

الثقافـــة
والخندق الأخير

د. وليد مشوِّح

المرض العضال يفتك بجسد الأمة، والعقل العربي مسجى في سعير المحنة التي باتت تعصف بالقيمة "الأس" التي كانت تعني التشكيل الحيوي للذات العربية الفردة، وخصوصية المعمار الذي انماز به العقل العربي الذي حمل الإيمانات الروحانية الامتلائية بما خصته به الإرادة الإلهية، لذا كان الإسلام جوهراً وجودياً متكاملاً، وظل القرآن الكريم لغة تحمل معناها العقيدي الخالد ضمن المفهومات العروبية المانحة للخصوصية الشمولية للأمة العربية الواحدة ضمن بعديها الزماني والمكاني.

ولأن المكان يعطي للزمان بعديه الماضوي والمستقبلي: ظلت بغداد . منذ وجودها الأول . رمزاً وعلامة تدلل على عافية الجسد . الأمة، فسقوطها يعني وهن العروبة، وقيامها وازدهارها يعني عافية العروبة، وحتى لا نتهم بالمغالاة لا بد من الاحتكام إلى التاريخ بحيثياته وحراكه الزماني بتفاصيله كلها.

وكيلا نغرق في التفاصيل؛ لا بد من ترميز الغاية.. المرض يفتك بجسد الأمة لأن بغداد سقطت في مطالع الألفية الثالثة بعد الميلاد، وكانت الأمة مريضة عندما سقطت في أزمنة الوهن والنكوص العربيين.، لكن السقطة هذه تختلف في خطورتها عن سقطات بغداد من قبل، فالأمة تعاني نزعاً، ما لم نعالج الواقع، فإن كل شيء سيموت بدءاً من الذات، مروراً بالهوية،

وانتهــــاء بالمفهومـــــات الوجوديـــــة وأقصــــد الحاضــــرة والمســـــتقبلية.. نعــــم ســــقطت بغداد مع إدانة الأسباب والمسببات التي أدت إلى سقوط بغداد، ومع عدم جواز النواح على أطلال الفعل كردة فعل نغرق في خضمها فتتنافر الفسيفساء التي صاغها التاريخ ضمن لوحة كان عنوانها بغداد، فتتحول اللوحة الأيقونة إلى لعنة أو تميمة تطرد السلام . عكساً . عن أرض السلام. هي مقدمة لانهيار حضارة صنعت تاريخاً، وقيام حضارة لا علاقة لها بالتاريخ أساساً، بقدر علاقتها بمنطق القوة المطلقة الزاحفة باتجاه حديّ الحرية، وأعني التاريخ والجغرافيا، لإلغائهما، وتحويل الكون الوجودي إلى متحف أو إلى مدينة ألعاب وتسالٍ.

إذن؛ فنحن نعيش مأزقاً، ونحن تعني العقل العربي التائه أو الغارق أو النائس بين مأساة الحاضر وضياع المستقبل، والعقل الذي لا يستطيع صناعة المستقبل؛ هو عقل ضبابي يعاني من الهشاشة والعدم، هو عقل غير مؤهل لأن يرسم خطاً في لوحة الحضارة، عقلٌ فقد البعد الاستراتيجي، فبات حبيس ظرفه الآني:

"من هنا تأتي أهمية استحضار البعد الاستراتيجي طويل المدى في التعامل مع هذه الأزمات، والنقطة الأولى المهمة في هذا البعد تتمثل في تأكيده على الانطلاق ابتداءً من عقلية وموقع الفعل، وليس من عقلية وموقع ردود الفعل، والفعل الذي يملك الإنسان العربي الانطلاق منه الآن؛ يتمثل في الإصدار على أن إعادة تركيب العقل العربي ثقافياً وفكرياً، هي الخطوة الأولى والأساسية في الطريق الطويل، باتجاه الشفاء الجذري الكامل لذلك المريض . الأمة.

إن موقع الفعل المؤثر حقيقة يتمثل في تهيئة البرامج والمناهج والأطر التي تساهم في عملية إعادة التركيب تلك، وفي توفير الأجواء المعنوية والمادية التي تُمكِّن من إيجاد ورسم تلك البرامج والمناهج والأطر، حتى إذا ما تمت تلك المهمة ووجد ذلك الإنسان العربي المعافى في رؤيته الثقافية، السليم في تكوينه الفكري، وبنيانه المعرفي، القوي في بنائه العلمي، المتوازن في إعداده العقلي الواثق في انتمائه الحضاري؛ صار من تحصيل الحاصل أن يتمكن من التعامل بأقصى درجات الفاعلية مع الأزمات السياسية والعسكرية الملتهبة والطارئة، بل وصار بإمكانه أن يعمل على إيجاد واقع حضاري . سياسي . اقتصادي . عسكري يؤثر في إمكانية وعدم إمكانية حصول مثل تلك الأزمات ابتداءً على أرض الواقع.

صحيح أن طرح مثل هذه الرؤية على أنها موقع ومجال الفعل العملي في مواجهة الأحداث الملتهبة؛ يمكن أن يكون غريباً في نظر الكثيرين من أبناء الأمة. وصحيح أن البعض يمكن أن يرى فيها مثالية وبُعداً عما يراه أو يظنه واقعية يجب الركون إليها في هذا

العصر؛ إلا أن مثل هذا التقويم لا يغيّر في حقيقة الأمر شيئاً، لأنه في حد ذاته علامة من علامات الأزمة المنهجية التي تحيق بالعقل العربي في المرحلة الراهنة، ولهذا السبب بالذات نرى طبيعياً أن يتمكن القليل من إدراك صوابية هذه الرؤية على المستوى النظري، وأن ينبري أقل القليل لتبنيها على المستوى العملي المباشر، بينما تتصدى الغالبية المهمة تسكين المريض . الأمة" (وائل ميرزا . الرأي العام 2003/5/11).

وهكذا فإننا نرى (بعيداً عن الغليان العاطفي) ورد الفعل الآني، بعيداً عن المهاترة، والمتاجرة والتسول لحشد الرأي؛ أن مجموعة بدأت بخلية، وتحولت إلى خلايا، و بالتالي صارت طابوراً يريد عن سابق عمد كتم أنفاس المريض عبر مقولة الموت الرحيم؛ فهم يشككون بإمكانية شفاء المريض، وهم يقولون بضرورة رحيله أو ترحيله لأنه بات متخلفاً عن معطيات العصر، فبدؤوا بفكرة الاستفادة من أعضائه، وتبديد جيناته، ومن ثم استنساخه أو مسخه، فتوجهوا مباشرة إلى إلغاء القيم والمفهومات من خلال المقايضة على المعتقد والعقيدة، وإلغاء الخصوصية القيمية، وتطاولوا في أفعالهم على القداسات، ولم يبق أمامهم إلا كتاب الله الحصن الحصين للذات العربية، واللغة العربية الجذر الأهم لوجود الشجرة الباسقة.. فإذا ما قام الغيارى من أصائل هذه الأمة، وتنادوا من أجل الدفاع عن الوجود؛ فإنهم يرشقون بسهام "الإرهاب"... إنهم (باختصار شديد) يريدون إفناء المرابطين وردم الخندق الأخير، ومن ثم... فالتشييع لا يتم إلا بموت الضحية التي بدأ قميصها يتشقق من دبر، والضحية لا تموت إلا إذا خمدت آخر أنفاسها، وآخر الأنفاس هي الثقافة العروبية التي طالما أنهضت بغداد من ترمدها عبر العصور...

❑❑❑

آفاق

في فكر الشهيد الزهراوي

الهوية والتربية

د.عبد الإله نبهان

افتتح الأستاذ ناجي علوش كتابه "مدخل إلى قراءة عبد الحميد الزهراوي"، بقوله: كان هناك من بين الرجال الذين أعدمهم جمال باشا سنة 1915 . 1916 رجلٌ جليل في بداية كهولته، يلعب دوراً سياسياً رئيساً في النشاط القومي والإصلاحي العثماني، ويتسم بالحيوية والحماسة والصدق والاتزان والتضحية والبعد عن الأثرة.... هذا الرجل هو عبد الحميد الزهراوي "1871 . 1916".

. تشغل قضية الهوية القومية حيزاً واسعاً في فكر الزهرواي، ولاسيما في المرحلة الحرجة التي عاصرها، وكان فيها مناضلاً دائباً في سبيل الدستور، وحرية الفكر، وحقوق العرب.

وعبد الحميد هذا مناضل رزين، يعمل من أجل التجديد بلا هوادة، ويقاتل الظلم والفساد بلا تردد، ويخوض المعارك بلا توانٍ، ولكنه يعمل دون ضجيج، ويكره العنجهية وحبَّ الظهور، ويحاسب نفسه في كل ما يقول ويفعل، ولا يحبّ الدعاوى ولذلك نال احترام الجميع وثقة أصحاب العقل والموقف السليم، وسار بلا تردد ولا خوف إلى حبل المشنقة(1).. ولا يهمنا هنا تقديم ترجمة للشيخ الشهيد وما إليه قصدنا وإنما نريد أن نلمَّ بأقباس من فكره لصلتها الوثيقة بمشكلاتنا وأحوالنا.

الهوية:

تشغل قضية الهوية القومية حيزاً واسعاً في فكر الزهراوي ولاسيما في تلك المرحلة الحرجة التي عاصرها، وكان فيها مناضلاً دائباً في سبيل الدستور وحرية الفكر وحقوق العرب. ولا أحبّ أن أخوض في المحاور المختلفة التي كان الشيخ يعمل عليها ولكن أحبَّ أن أشير فقط إلى مكانته الكبيرة وقيمته العلمية العالية فقد رشّح ليكون مرسلاً إلى المغرب العربي بديلاً عن الأستاذ الإمام الشيخ محمد عبده ليتولى الإشراف على أمور الإصلاح في تلك البلاد(2)..

إن اختيار الشيخ لهذه المهمة التي لم تتحقق لأسباب.. لها دلالتها الكبيرة على نضج فكره وقوة شخصيته ورصانة منطقه وقدرته على المجادلة بالحجة والبرهان وبراعته في الإقناع وحسن تأثيره

في الآخرين.. كان مما يفكر فيه الزهراوي ويطيل التفكير ويقلب النظر قضية هوية الأمة العربية، إنه في قرارة نفسه وأعماق فكره يشعر شعوراً قوياً بمعاني الأمة وروابطها القومية.. وإنه ليتحسس هذه الهوية في التاريخ القديم وفي العرب المعاصرين... وفي المصالح المشتركة التي تربط بين هؤلاء الناطقين باللسان العربي... لكنه ينظر إلى هؤلاء العرب الذين هو منهم وهم منه... هؤلاء الذين استغرقه حبهم وسيدفع حياته ثمناً في سبيلهم فيما بعد... أقول ينظر إليهم فيرى فيهم قوماً "يجهلون أنفسهم" فهم "متقطعون متقاطعون، متباعدون متباغضون، يجهلون تاريخهم البعيد كما يجهلون تاريخهم القريب.. يمرّ بهم ذكر تاريخهم القديم العظيم في إشارات قرآنية يرتلونها كل يوم ولا يعقلون ولا يتدبرون.."

"فالعرب لا يعرفون ماضيهم كما يجب ولا يعرفون حاضرهم كما ينبغي، وليس ذلك إلا من الإهمال وقلة التذكير والتذاكر.. ولهذا أصبح معاشروهم لا يعرفونهم أيضاً حقّ المعرفة فتركّب المرض وأصبح أول الطب المطلوب لهم الآن هم أن يعترفوا هذا الاعتراف(3)...

ومن هنا انطلق الشيخ دائباً في الإلحاح على إحياء الوعي التاريخي بالأمة العربية، بماضيها البعيد قبل الإسلام، وبماضيها المجيد بعد الإسلام.

قبل الإسلام كانوا أصحاب مدنية "لم يُخلق مثلها في البلاد"وكانوا أصحاب مدنيات متعاقبة، تنطفئ واحدة فتضيء أخرى "نعم كانت تنطفئ لوامع تلك المدنيات ولكن كانت تخلفها أُخرُ في ذلك الشعب نفسه فيوماً كانت طائفة منه تنشئ حضارةً في سبأ اليمن ويوماً كانت طائفة أخرى تقيم عمراناً في العراق، ويوماً كانت طائفة أخرى توجد مدنية في شواطئ سورية ثم في شواطئ إفريقية، ويوماً كانت طائفة منه تنبت عرفاناً في أيلة وما حولها.. وما زالوا كذلك حتى بزغ منهم النور الأعظم الذي ملأ الخافقين وأضاءت به المشارق والمغارب".(4).

ورأى أن للعرب "جامعةً عظيمة من لغة يشرفها الدين والاجتماع، ويتكلم بها خمسون إلى ستين مليوناً من البشر تتصل دورهم وبلادهم ببعضها لا يفصل بينها من المياه إلا ترعة السويس، ويتدارس لغتهم أيضاً مئتان وثمانون مليوناً إلى ثلاثمئة مليون من البشر الذين يتكلون بلغات أخرى...(5)".

. الزهراوي كان يتلمس العوامل المشتركة الموحدة بين أبناء قومه، فينبه عليها ليحييها في نفوسهم، وليبعث فيهم الوعي والإحساس بهويتهم القومية.

فالزهراوي الذي كتب هذا عام 1911 كان يتلمس العوامل المشتركة الموحدّة بين أبناء قومه فينبه عليها ليحييها في نفوسهم ليبعث فيهم الوعي والإحساس بهويتهم القومية وذلك بتعريفهم بتاريخ لهم عظيم عريق وتنبيههم على لغة واحدة جامعة، ثم لا يلبث أن يشير إلى وحدة الأرض (الوطن الواحد) وإلى الإرث الحضاري ذي العمق الخارق وكأنه بذلك يحثهم أن يكونوا من جديد ويحيي فيهم الآمال:

"فالعرب اليوم هم أهل هذه اللغة التي عُرفت حياتها وعُرف ارتقاؤها منذ عرف التاريخ وهم أهل هذه الأوطان الجميلة المتوسطَة في الأرض المتاخمة للأقيانوس ولبحر الهند وللبحر المتوسط، وهم أهل هذه العقول الذكية التي توارثوها أكثر من سبعة آلاف سنة عن أسلاف عرفوا بإقامة الحضارات وإحياء العمران وإثبات العرفان(6)".

وكان الزهراوي قبل ذلك بثلاث سنوات ومنذ عام 1908 قد كتب كتابه "خديجة أم المؤمنين" وما قصد خديجة وإنما اختارها لأنها شخصية غير مختلف في فضلها وأوّليتها وحسن بلائها ومساندتها الرسول الأعظم، فاتكأ عليها وكتب سيرتها، وما قصد سيرتها فقط، لأن ما كتبه عنها في كتاب مرسوم باسمها لا يتجاوز لو جمع بعضه إلى بعض إلا جزءاً يسيراً من الكتاب...

لأنه في حقيقة الأمر خصص كتابه للحديث عن قوم خديجة عن العرب وتاريخهم ومجدهم وأخلاقهم وفضائلهم قبل الإسلام.. ،هذا يذكرنا بما فعله الدكتور طه حسين بعد ذلك بخمس عشرة سنة عندما راح يؤكد أن القرآن لا يمكن أن يتنزل على قوم جهلة وإنما يتنزل على أناس بلغوا من العلم مكانة عالية وأن هؤلاء العرب الذين بُشّروا بالدين الجديد وانتدبوا له كانوا أصحاب حضارة عريقة ولغة راقية(7).. إنه تأكيد للذات العربية وإبراز للوجه الحضاري للأمة العربية.. وكان المفكران الزهراوي ومن بعده طه حسين يردان بالدليل على ما كان . وما زال . يزعمه أناس من فظاظة العرب وجهلهم وتخلفهم ووحشيتهم قبل الإسلام وبُعدهم من تأسيس الحضارة وعدم قدرتهم على سياسة المُلك.. وكان الزهراوي لهجاً بهذه الفكرة في كتاباته وخطبه ففي كتابه عن خديجة فنّد آراء أولئك الذين يزرون بعرب ما قبل الإسلام ويقللون من شأنهم، وبيّن أنَّ العرب كانوا أمة معروفة قبل الإسلام، وكان منهم الحكام والقادة في دولتي الفرس والروم "ومما عرفوا واشتهروا به الحرص على وحدتهم القومية، فكانوا أمام الغريب أمةً واحدة لها وحدة باللغة والنسب واتصال الديار والعصبية عند التناصر".

"فبالله كيف تكون مجهولة الأمة التي فيها الملوك والأقيال، وقد وقفت أمام الأمم والأجيال سنين من الدهر لا يُعرف لها حصر؟ لعمرك إنَّ القول بأن هؤلاء القوم كانوا مجهولين وأنهم كانوا مشتتين من غير ملك جامع ولا شرع وازع لهو قول يرسله صاحبه من غير أن يكلف نفسه بحثاً وهو لما يحط بذلك خبرا(8).

ولما تحدث عن مجتمع مكة قبل الإسلام تحدث عنه حديث السياسي الذي يسقط تفكيره المعاصر ورؤيته التقدمية على التاريخ، ومن هذا المنظور ظهر له مجتمع مكة وكأنه "كوّن حكومة جمهورية من غير رئيس عام، وكان أمر هذه الجمهورية الغريبة الوضع سائراً على منتهى النظام وكأنّ القوم كانوا مفطورين على التضامن التام، وكلّ فرد يشعر بحريته، والجنايات قليلة وكرامة الناس محفوظة بالإضافة إلى فضائل أخرى(9)".

فالزهراوي كان يصور الأمور على ما يجب ويُحبّ أن تكون عليه مستهدِفاً من ذلك تأصيل الفكر الوحدوي القومي وبعث الإحساس بالهوية القومية في زمن طغى فيه التتريك وعاث فيه الطورانيون فساداً وأعلنوا عداءهم للعرب وللآخرين.... وتابع الزهراوي إسقاطاته السياسية ليمثل للعرب مايجب أن تكون عليه الأمور في حاضرهم من خلال تصوره لما كانت عليه أمور العرب قبل الإسلام، فمجتمع مكة قائم على الشورى، وحرية الرجال والنساء تامة قال: "وكان لنسائهم كثير من الحقوق ولهنّ أن يواجهن الرجال ويبرزن أمامهم حاسرات ويمكن أن يقال بالإجمال: إن حرية الرجال والنساء كانت تامة، وأن العرب كافةً وقريشاً خاصة كانوا يُعزون المرأة ولا يهينونها وقد أعطوا النساء كلّ ما لهنّ من الحقوق في نظر العدل ولم ينسوا أن المرأة كالرجل هي إنسان يحمل دماغاً فيه إدراك وأنّ لهذا الإنسان المؤنث نفساً كنفس ذلك الإنسان المذكر تغضب وترضى وتنعم وتشقى فأعطوا دماغها ونفسها حقيهما وأن كثيراً من نساء العرب يشاركن في السياسة والأمور العمومية(10)".

إن الزهراوي في تصوراته هذه كان يحاول أن يصنع القدوة ويضع النموذج... لقد رأى في عصره أن حال المرأة لا تقلّ سوءاً عن حال الرجل جهلاً وتخلفاً وعبودية... لذلك اتجه إلى رسم صورة مضيئة للمرأة العربية على النحو الذي أراده وأحبه وكأنه بذلك يرسم القدوة لتكون نبراساً يستدلّ به، ومنارة يُهتدى بها وذلك لأننا

. المبادئ لا تكفي وحدها لربط الناس بعضهم ببعض، فلابد من منافع مشتركة، ومصالح نافعة جامعة.

"بتذكرنا من سادوا وشادوا وبتذكرنا من صلحوا وأصلحوا وبتذكرنا من أوجدوا وابتدعوا نتذكر تاريخ أمنا الحياة وترتاح نفوسنا باستجلاء أحسن صورها (11)".

وكان الشيخ في كتاباته يذكر التربية دائماً، والتربية عنده عماد الإصلاح، وهي أساس استقامة المجتمع وعليها المعوّل في تقدمه، وإذا كنت سأقف بعد قليل لدن التربية عند الزهراوي فلابدّ من الإشارة إلى أنه في كتاب خديجة عرج في عدد من المواضيع على قضايا التربية وأثرها في نفوس الأفراد وتنشئتهم مما يؤهل لخلق (الروح العمومية) وحمل في سياق كلامه على العادات والتقاليد مبيناً أثرها السلبيّ في المجتمع عامة والأفراد خاصة، فالعادات قد تجمّد العقول وتسيء إلى الاجتماع والعمران وتدمّر مصائر الأفراد "فيا عجباً لبني آدم الذين يضعون العادة في هذا المكان من الحكم على نفوسهم والقضاء على عقولهم وقلوبهم أليس لهم ما يذكرهم بأنّ العادة من صنعة أيديهم وتصوير أحلامهم وأنها يجب أن تكون تابعة لا متبوعة ومنقادة لا قائدة..(12)".

. الحاضر قابل للتغيير، وتعارف العرب وتفاهمهم فيما بينهم ليس بمحال، بل هو ممكن لا صعب الوقوع ولا بعيده.

وكان الزهراوي على علمه بما حلّ بالأمة العربية من نكبات وكوارث يراوده حلم بعث العرب وتوحيدهم لأن لهم مقومات الأمة الواحدة منذ القديم، لذلك أسس للشعور القومي بالوحدة وجعله شعوراً قديماً واعياً منذ مرحلة ما قبل الإسلام وردّ قول الزاعمين بأن بأس العرب كان بينهم وأشار إلى مشاعر التوحّد الواعي بمعاني الهوية والإحساس بها.. وتجلى ذلك في حديثه عن موقعة ذي قار (13)، وقد لا نجد في ذلك جديداً في أيامنا . مع حاجتنا إليه . لكن لو وضعنا الأمر في سياقه التاريخي لوجدنا أنه كان أمراً خطيراً للغاية في أيام سيادة الطورانيين لأنه يقدّم مسوّغات تاريخية وثقافية لتوحد العرب وحضّهم على مقاومة أعدائهم إضافة إلى إشادته بمقومات الوحدة التي تربط بين بعض العرب وبعض.. تلك المقومات التي كثر ترديدها وتدريسها حتى أضحت وكأنها من البديهيات.. لكن الأحوال الحاضرة فيما يبدو تدعو إلى تكرارها والتذكير بها والتشديد على ذلك أمام اتجاه العولمة وموجات الاستخفاف وعدم الاكتراث والانسياق وراء أوضاع مرحلية مؤقتة بمرحلة من مراحل استغلال الأرض العربية واستعمار العرب على نحو جديد.

هذا الوعي بالهوية العربية وجعله أساساً للدعوة إلى تضامن العرب لم يكن مفهوماً عائماً يسبح في المطلق في ذهن الشيخ وإنما كان مرتبطاً بجملة من الأمور الأخرى الأساسية التي لا تنفك عنه وأولها المصلحة الاقتصادية والمنافع المشتركة لأنه كان يرى أنَّ المبادئ وحدها لا تكفي لربط الناس بعضهم ببعض فلابدّ من منافع مشتركة ومصالح نافعة جامعة ونصّ على أثر الاقتصاد في حياة الأمم وعلى أثره الكبير في تكوين الأخلاق وتوطيد العلاقات الدولية.

التربية:

كان الشيخ صاحب فكر عميق وثقافة واسعة، لم يستعبده التاريخ ولم يقيده التراث ولم يستبدّ به الدين كما آل إليه في كتب الفقهاء وتصوّر الناس ولم تفتنه مدنية الغرب ولم تأخذ بلبّه نظريات الكبار الذين سبقوه من المصلحين.

إنه صاحب رويّة ونظر... فهو لم يقل ولم يؤمن يوماً بما كان سماه جمال الدين بـ"المستبد العادل"(14) ولم يؤمن للحظة واحدة أن الاستبداد قد يجتمع مع العدل.. ولم يكن يؤمن أنه يمكن الإصلاح وتحريك الناس بتحبير الخطب وتنميق الكلام وإنما كان يلحّ في كلّ توجيهاته على التربية وعلى التربية السياسية على نحو خاص، وكان يرى أنَّ النموذج الأمثل لنتائج التربية السياسية

السليمة هو نظام الحكم القائم على أسس الشورى والديمقراطية التي تقوم على الاختيار الحرّ و المنافسة وهو النظام الذي توصلت إليه البشرية بعد تاريخ طويل من الآلام والنضالِ، لذلك كان يرى "أنَّ الخلافة العثمانية اسم لا معنى له أو هو اسم دالّ على ضدّ معناه الحقيقي لأننا نراه بالتحقيق ماحياً لشعائر الدين خافضاً لكلمة الموحدين.. والخلافة تتغير آلية وضعها بتغيّر الأزمان وليست بضربة لازب، لذلك لا نرى لها منهاجاً موحداً عند فرق المسلمين لأن كل فرقة رتبت الأمر كما زيّن لها هواها لذلك "ذهب كثير من العلماء إلى أن نصب الإمام واجب بالعقل لا بالسمع وإذا كان نصبه واجباً بالعقل فالقانون في نصبه يجب أن يكون عقلياً بشرط ألا تكون فيه مادة تنافي بظاهرها ومعناها ظاهر الدين ومعناه(15)" فإذا أضفنا إلى ذلك أن الزهراوي ينظر إلى الأنساب على أنها ضرب من الأساطير أي لا يترتب عليها أي نظام (16) فإننا نرى أنَّ نظاماً ما للحكم ليس له تقديس لديه ولا حتمية ولا إلزام ديني لذلك كان توجهه دائماً نحو المناداة بالدستور والشورى ومقارعة الاستبداد، فعارض الاستبداد الحميدي أولاً كما عارض الاستبداد الطوراني ثانياً، وقد كان يوجّه النصوص الدينية في هذا الاتجاه في تفسيره لها لتدعم اتجاهه إلى الشورى والديمقراطية لأنه كان دائماً ضدّ أن تكون السياسة في فرد واحد وضدّ أن يكون المواطنون عبيداً لأحد كما كان الأمر في عهد السلطان "حتى أصبح من أبده الأشياء أن يقول الناس أجمعون: نحن عبيد السلطان وعبيد الحكومة وصار أحب الألقاب إلى المقربين لقب "العبد الخاص" وبديهيّ أن وصف الخاص هنا للتمييز عن العبودة العمومية وحقاً أصبح الناس يعاملون معاملة العبيد (17)" ولكنّه في الآن نفسه كان يؤمن أن الناس خلقوا وفيهم استعداد للتلقي والتربية، وأن هذه الجماعات التي عانت العبودية يمكن لها أن تعي ذاتها بسبب من أفكار عقلائها ومصلحيها وأن تتحرك ليتغير حالها، وهذا هو مسوّغ التربية السياسية التي تنطق من قابلية الإنسان للتغير بوعي الواقع ورفضه والتطلع إلى مستقبل أفضل.....

فالتخلف ليس قدراً لا يزول.. فنحن "لسنا في الوجود أمةً لم يسبق لها أمثال، بل قد خلت من قبلنا أمم تنوعت أطوارها، وفي كل أمة عِبر قد نقشت على جبين الدهر وتسلسلت أحاديثها في صدور العقلاء الذين يتذكرون، وقد علمنا من هذه الأحاديث التي لها سند إلى سنن الكون لا ينقطع كيف تكونت الجماعات والأمم بعد أن لم تكن متجمعة ومرتبطة برابطة واحدة، وعرفنا كيف استحوذ بعض الأفراد على الأفكار في الجماعات والأمم حتى أصبحوا فيها مسيطرين ونافذي الأمر، ووقفنا على أسرار القوة وما تصنعه وأسباب تكونها وأشكال خنوع الناس لها وكيف تنصر الحق ظاهراً وباطناً وكيف يظن الناس أنها تخذل الحق. فوجدنا الاستعداد هو ملاك الأمر في هذه الأشياء كلها وأنعمنا النظر في الاستعداد فإذا هو بإذن الله ونظام تدبيره يقبل الامتزاج وتجري عليه أحكام التربية ولِهمم النفوس فيه مجال يظهر فيه نقشها وطبعها(18).

ورأى أن هذا الاستعداد قد بدأ في التغيّر، لقد أحسّ مفكرو الأمة من سورية وغيرها من البلاد العربية بثقل العبودية فشرعوا في توعية أمتهم لما هي فيه وفي مقاومة الاستعباد، ومن الجميل أن نسمع عبارة "حقوق الإنسان" تتردد لدى الزهراوي في توعية أمته وتوجيهها إلى طلب نظام للحكم أفضل من نظام الخلافة المدّعاة قال: "يجب أن نعرف أن الدستور أو الحكم النيابي إنما هو المنهاج اللائق والمناسب لحقوق الإنسان من حيث إنه إنسان سواء وصل القوم به إلى إزالة

. قدَّر الباحثون المعاصرون الزهراوي حق قدره، ورأوا فيه مفكراً حراً ما تزال أفكاره معبرة عن طموحات العرب السياسية والاجتماعية.

الشكوى أم لم يصلوا، هذا بالدرجة الأولى من النظر، ثم في الدرجة الثانية نجد أن غيرنا من الناس قد وصلوا بهذا المنهاج إلى مالم يصلوا بغيره إليه من المظاهر اللائقة بالإنسان مظاهر العزة والرفعة والإخاء الوطني والمساواة في الحقوق والطموح في المساواة إلى ماهو أبهى من الحاضر منظراً وفوق ذلك مظهراً، فنحن نرجو لهذه الأمة ما ناله غيرها من ثمرات الدستور والحكم النيابي"، غير أن الشيخ يشير إلى أن هذا يحتاج إلى زمن تتضج فيه الأفكار ليتكون رأي عمومي وإرادة عامة ووعي بالمصلحة يقول: "بيد أننا لا نطمع أن تتضج وتينع هذه الثمرات في وقت أقصر مما هو مقدّر لنضج أمثالها، وإذا رأينا اليوم(1911) مشابهة بين بعض الأحوال اليوم التي كانت بالأمس (قبل الدستور) فالواجب فيها عندي على الكتّاب والعقلاء ثلاثة أمور:

الأول: ألا يكتموها كما يحاول بعضهم في كثير من الأشياء وعبثاً يحاولون، ومن كتم داء قتله..

والثاني: أن يقاوموا مصدرها ومنبعها جهد طاقتهم.

والثالث: أن يفنّدوا مزاعم من يريدون إلقاء تبعتها على طبيعة الدستور والحكم النيابي..(19)".

إن مواقف الشيخ وأفكارِه السياسية هذه تذكرنا بمواقف عباس محمود العقاد (20) بعده بزمن فقد آمن العقاد بالديمقراطية والدستور إلى أبعد حدود الإيمان، وقاده دفاعه عن الدستور إلى السجن، كما قاد الزهراوي دفاعه عن الدستور إلى المشنقة.. وآمن العقاد أن الحكم الديمقراطي . بمفهومه الحديث . له كل مسوّغاته في أدبيات الدين الإسلامي كما آمن الزهراوي من قبله... ومما تعنيه الديمقراطية عندهما الاعتراف بالمعارض، بل إن المعارض أساسي جداً وهو ما عبّر عنه الزهراوي بـ"الحزب المبتعد" فلا ديمقراطية لديه بلا معارضة ولا تقدّم بدون أحزاب مختلفة الآراء مخلصة النيات لذلك ألح الزهراوي في التربية السياسية إلى ضرورة ما سماه بـ"الروح العمومية" لأنه إذا انعدمت هذه الروح من الأمة فإن وجود الأمة يغدو بمنزلة عدمه.. لذلك رأى أن "أجدر شيء بأن تتوجّه إليه الأبصار هو أمر الروح العمومية في كل جماعة، وذلك أن كل جماعة فيها شيء من الحياة يكون شائعاً فيها مؤثراً تحس به نفوس الأفراد، يسمّى على موجب هذه الاصطلاحات بـ"الروح العمومية أمّا الجماعة التي ليس فيها أثر من الروح العمومية فهي إلى الموت أقرب منها إلى الحياة، ثم على نسبة الروح العمومية في الجماعات تكون درجات حياتها وعلى نسبة حياة الجماعات تكون درجات الحياة للأمة العظمى التي تتكون منها..(21)".

لكن هذه الروح العمومية التي ذكرها وكرر ذكرها وكأنها الهدف الأسمى أقول: هذه الروح ليست مطلقة من كل قيد، فقد تنمو لدى فئة من الجماعات روح عمومية مدمرة وما إلى هذه يهدف الشيخ، إنه يدعو إلى تنمية روح عمومية بمفهوم إنساني يتبنى أصول الأخلاق التي تحرص على النفع الخاص حرصها على النفع العام لأن من كان مخلصاً بعيد النظر يسرّه كل ارتقاء لأية جماعة ولا سيما جماعته، ويحزنه كل تسفّل لأية جماعة ولاسيما جماعته..

فلا يجب أن يقع التناقض المطلق بين المصالح العامة الإنسانية وبين المصالح الخاصة القومية... لأن القومية هي من الروابط الأولى التي نفعت النوع ولا تزال تنفعه ولذلك كان الالتفات إلى الروح العمومية في الأقوام على انفرادها هو التفات أيضاً إلى المنافع العامة في الأقوام المتجمعة "لأننا ما دمنا عاجزين عن جعل

البشـر جماعـة واحـدة يكـون الأوْلـى للبشـر أن تتحسن حال كلّ جماعة منهم(22)".

لكنَّ هذه الروح العمومية تبقى محيّرة للشيخ، فمنذا الذي يزعم أنـه يعبّر عن الـروح العموميـة وينطق بلسانها وهو يرى بعينه ويسمع بأذنه الكذبة والجنـاة لا يفتـأون يتحـدثون باسـم الأمـة وينسـبون إليها الرأي والإرادة وصرح بذلك بقوله: "ولذلك نعدّ من الكَذَبةَ الجناة في كل أمة أولئك الذين يكثرون أن ينسـبوا إلـى أممهـم فكـراً ورأيـاً فـي كـلّ مسـألة فيقولـون مثـلاً: الأمـة تريد هذا والأمة لا تريد ذاك والشعب يودّ ذلك و الشعب يكره ما هنالك"، وهذا ما جرت عليه أقلام خدَمة الحكام في كل زمان.. لكـن الشـيخ يـرى بالمقابـل أن الوقـوف علـى رأي الجماعـات فـي بعـض المسـائل يمكـن أن يكـون ممكناً ولاسيما في الجماعات التي تكوّنت فيها أو بدأت تتكوّن روح عمومية ومثل لذلك بـالعرب في أيامـه فهـم مختلفـون فـي الـديار وفـي كثيـر مـن الأمور كالمـذاهب الدينيـة والسياسية لكنـه رأى أن كـل هـؤلاء العـرب المختلفـين داراً وديـنـاً ومـذهباً ومشرباً متفوقون في أمور هي:

1 . التنبه بعد الهجوع.
2 . استحسان التعارف والتعاطف بعد التقاطع.
3 . الحرص على تأييد اللسان ومقاومة كل فكرة تقضـي بإضـاعته وإقامـة غيـره فـي بلادهـم مقامه بالتدريج.
4 . الحرص على أن يكون حيزهم "كيانهم" من حيث المجموع محترماً.
5 . الحرص على أن يكون وجودهم من حيث العلوم والأعمال الصالحة للحياة بصورة تسر أوليـــاءهم فـــي هـــذه الـــدنيا وتكبـــت أعداءهم.(23).

هذه هي الأمور التي لمس تجلّيها في الروح العموميـة آنـذاك فـإذا تحـدثت بلسـانهم عـن هـذه الأمـور فأنـت إنمـا تعبـر عـن الـروح العموميـة أي عن الإرادة العامة الغالبة ثم هو يحذر العقلاء من قبـول مـا ينسـب إلـى العـرب مـن آراء "فالـذين يسمعون أقوال بعض الخادعين أو المخدوعين في أوروبا وغيرها بأن للعرب مقصد كذا وكذا يجدر بهم أن يتذكروا أن من خرق الرأي تصديق غارّ أو مغـرور فيمـا يقولـه عـن جماعـة كبيـرة لـيس بالسهل على كل أحد معرفة فكرها العام على ما هـي عليـه مـن تباعد الأجزاء". وبالمقابل الجدلي رأى أنه يمكن الوقوف على هذه الروح فيما اتفقت عليـه أجزاؤهـا، وينبّـه علـى أن مـا يعـدّ محـالاً فـي زمـن يمكـن أن يتحقـق فـي زمـن آخـر، وإذا كـان لقضـية مـا وجـه فـإن لنقيضـتها وجهـاً آخـر لـذلك اتجه إلى أولئك "الذين ينظرون إلى تباعد الأجزاء في هذه الجماعة (العرب) فيظنون أن من المحال تقاربها ولو في الأمور التي سبقت العادة كثيراً أن يتّفق في مثلها البعداء فضـلاً عن القربـاء.. هؤلاء يجـدر بهـم أن يتـذكروا أيضـاً أ ن الحاضـر قابـل للتغييـر وأن تعـارف العـرب وتفـاهمهم فيمـا بيـنهم ليس بمحـال بـل هو ممكن لا صـعب الوقـوع ولا بعيـده، فليطلبـه مـن يعتقد أنَّ بـه نجاحـاً وليرتقبـه على رغم أنفه من لا يريد لهم حياة صالحة للبقاء (24)".

لقـد ا نـتهج الشـيخ الزهـراوي نهـج الأسـتاذ الإمـام محمـد عبـده فـي جانـب منـه، وذلـك فـي اعتمـــاده التربيـــة أساســاً للإصــلاح أو الثــورة أو التغيير، لأنهم وجدوا أن مجتمعاتهم يسودها جهل وتخلف وفقر.. فكانت التربيـة أهم هدف مرحلـيّ لهـم لأنـه لا إصـلاح بـلا رأي عـام يقبلـه ويدعمـه ويطالب بـه ويحارب من أجله ويتصدى للجامدين من عبدة التقاليد وعبدة السلطان والأذناب.. لذلك كانـت دروس الأسـتاذ الإمـام محمـد عبـده العامـة التـي كـان يبـث فيهـا آراءه الإصـلاحية وهـو يفسّـر القرآن الكريم.. وكذلك كانت الجرائد التي أصدرها

– النموذج الأمثل لنتائج التربية السياسية السليمة هو نظام الحكم القائم على أسس الشورى والديمقراطية التي

الزهراوي والخطب التي ألقاها مستهدفاً إيضاح الأمور العامة وتكوين رأي عام.. ولمّا كان هذا كلّه على علاقة ماسّة بما يسمى السياسة، فقد وجد الزهراوي أن العمل السياسي هو من جملة المقرّبات إلى الكمال الإنساني.. نعم هو لم يكن غافلاً عن مساوئ السياسة والسياسيين ومكائدهم ونواقصهم، ولكنه وجد بالمقابل أن مصالح الجماعات والأمم "لم يتيسر لها قطع المراحل في التكمّل إلا على يد السياسة، ووجد أن المبتلين بعشق الإصلاح لابدّ لهم من مددها، لأن ما يطلبونه للإنسانية قلّ أن يكون ملقىً على أبوابهم يريحونه لها وهم مستريحون (25)".

- الشيخ الزهراوي لم تفتنه مدينة الغرب ولم تأخذ بلبّه نظريات الكبار الذين سبقوه من المصلحين.

والسياسة كانت من أعظم ما احتاج إليه البشر في أدوار أطوارهم وأطوار أدوارهم وذلك لأن التآلف والتخالف من طبيعة البشر والإنسان إلى مدافعة أسباب التنافر وآثاره بين المتآلفين والأخذ بأسباب التآلف بين المتنافرين، وهذا هو أصل السياسة، والزعيم السياسي الموفق الصالح للزعامة "هو من كان عليماً بأبواب السياسة خبيراً بطرق تأليف القوة لينفع بها الأولياء ويصدم بها هجمات المخاصمين، فالسياسة هي التي تعلّم أسباب التعاون ووسائله إذا جهلت، وهي التي تذكّر بها إذا نسيت وهي التي تنير طرقها إذا عميت وهي التي تنعش الآمال وتطبب الضعف وتتعهد مغارس القوة وتمهد للأفراد طرق اللذة والانتفاع بالروابط(26)".

وإذا كان التخالف بين الأفراد والأفراد وبين الأفراد والجماعات أمراً طبيعياً فإن من واجب المصلحين والعقلاء في الجماعات استيعاب هذا الخلاف والاستفادة من وجهات النظر المختلفة، فالاختلاف ليس مصيبة إنما المصيبة هي التي أن نجهل الطرق الجميلة للسلوك حين الاختلاف . كل بحسبه . وأن نحرم من الحكمة التي قد تُخرج من الخلاف وفاقاً و"إني أرى أن للفرد إن خالف الجماعة أن يكون حسن الأدب في خلافه وأرى للجماعة إن خالفت جماعة أخرى أن ترتاد لنفسها الحكمة في مجاري الخلاف وتتحلى بالشجاعة في سلمها وخصومتها..(27)". إن جماع ما قدمه لنا الزهراوي على تعدد محاوره وبُعد آفاقه وتشعب اتجاهاته إنما يتمثل بالدعوة إلى تربية تحرر العقل وتنبذ التعصب المدمّر الأعمى وتعلم المواطن الجهر بالرأي.. وقد مارس الشهيد هذا قولاً وعملاً وعرض نفسه للمخاطر من الغوغاء ومتعصبي المشايخ، ولم يعبأ بالصوفية وسطوتهم لا بالفقهاء ودولتهم عندما نشر رسالته (الفقه والتصوف) أو عندما ألف رسالته الخطيرة (المسائل الشرعية في الخلافة) وكان في كل ممارساته ديمقراطياً بالمعنى الإصطلاحي الحديث لهذه الكلمة كما كان داعياً مخلصاً من دعاة الديمقراطية، فقد رأى أن القرآن الكريم نوّه بإقامة العدل باعتبار العدل أساس الملك...

وهذا العدل برأي الزهراوي يمكن تحقيقه أو الاقتراب منه بواسطة الديمقراطية، تلك الديمقراطية التي نظر إليها بكل احترام وأشار إلى أننا نحن . العرب المسلمين . "وجدنا الأقوام قد وضعوا من القوانين ما هو بعيد بروحه عمّا كان عليه أسلافنا الأولون الذين كانوا عالمين بالقرآن وبه عاملين"، لذلك دعا إلى وضع قانون أساسي تشبه تلك القوانين التي وضعها أولئك الأقوام.. وقد تركزت دعوته إلى الديمقراطية والشورى والإصلاح بما يلي:

1 . نهضة الروح العمومية في الشعب، أي تعوّد الشعب الاهتمام بقضاياه والدفاع عنها ومحاسبة حكومته ومحاربة الظالمين المستبدين.

2 . قيام الأحزاب والجمعيات والمفكرين بدورهم في هذا المجال.

3 . الأخذ بأساليب التقدم.

4 . بناء أشكال الحكومة المعبّرة عن إرادة الشعب ومنها الدستور والانتخابات النيابية (29).

هذه إطلالة على جوانب الفكر القومي والسياسي لدى الزهراوي. وقد قدّر الباحثون المعاصرون الزهراويّ حق قدره ورأوا فيه مفكراً حرّاً ما تزال أفكاره معبّرة عن طموحات العرب السياسية والاجتماعية في القرن العشرين.. وربما سيبقى كذلك في القرن القادم باعتباره ربما سيكون حيّاً بين أموات.. ووجد الباحثون في دراسة الزهراويّ منفذاً لنقد الواقع فقد رأى فيه الباحث ناجي علوش أنه "داعية تجديد لم يعرف العرب داعية بحدة نظرته وصدق نبرته منذ بدء ما يسمى بعصر النهضة، ورغم أنه تلميذ للشيخ محمد عبده من خلال الشيخ طاهر الجزائري إلا أنه في موضوع التجديد تجاوز من سبقوه جميعاً، وتجاوز من لحقوه حتى الآن".

"كان التجديد يسكنه وكان يعتبره رسالة حياته لا لأنه كان يريد أن يلحق بالغرب.. ولا لأنه كان معنياً بنمط حياة استهلاكية جديدة، بل لأنه كان يعمل لنهضة الأمة ويريد لها أن تأخذ مكانها السياسي والاجتماعي والثقافي والاقتصادي في الحياة العالمية ولا تستطيع أن تفعل ذلك بدون التجديد (30)".

كما رأى فيه الباحث الأردني الدكتور فهمي جدعان "بطل دور الحرية أو دور مرحلة مابعد الدستور" قال: "ولقد يمكن أن يذهب بنا الاعتقاد إلى أنَّ الروح العربية الحديثة قد تجسّدت في وعي هذا الرجل وأن التوتر الأقصى لحركة الفكر العربي الإسلامي الحديث قد وجد فيه أقوى حامل وأصدق عامل.. لقد كانت حياة متحفزة متوثبة وطاقة واعية متدفقة وطموحاً لا يعرف الحدود ولا الكلل، وأملاً يداعب النفس والعقل ويتحرّق لإدراك الطلبة الكبرى التي سقط عندها حيث سقطت ولكن بعظمة ومجد(31).

❐

الهوامش:

(1) . انظر: ناجي علوش: مدخل إلى قراءة عبد الحميد الزهراوي ص 9.

(2) . محمد رشيد رضا: تاريخ الأستاذ الإمام 1: 870 وفيه على لسان الشيخ محمد رشيد رضا: وأذكر أنَّ بعض وزراء مولاي عبد العزيز سلطان المغرب كتبوا إليَّ قبل الحماية الفرنسية أن أختار لهم رجلاً مصلحاً جامعاً بين العلوم الشرعية ومعرفة السياسة والإدارة ليستعينوا به على إقناع السلطان بإصلاح البلاد الذي يدعوهم إليه (المنار) المرة بعد المرّة، فأطلعت شيخنا . محمد عبده . على ذلك فجنحت نفسه للذهاب بنفسه ولكنه أيقن أن الأوروبيين عامة والإنكليز والفرنسيين خاصة يحسبون لذهابه وإقامته هنالك كل حساب ويحولون دونه بما استطاعوا من الأسباب، وجماعة السلطان يطلبون أن يكون ما اقترحوه عليَّ سراً لا يشعر به أحد. وقد اخترت يومئذ السيد عبد الحميد الزهراوي فلم يتيسر إرساله.

(3) . عبد الحميد الزهراوي: الإرث الفكري: 61.

(4) . المرجع السابق: 62.

(5) . المرجع السابق: 62.

(6) . المرجع السابق: 63 . 64.

(7) . الأعمال الكاملة لعبد الحميد الزهراوي 1: 87 وما بعدها وهذه الأفكار وردت في كتابه "خديجة أم المؤمنين" كما أورد طه حسين فيما بعد أفكاراً مشابهة في كتابه "في الأدب الجاهلي".

(8) . الأعمال الكاملة 1: 96.

(9) . الأعمال الكاملة 1: 96.

(10) . الأعمال الكاملة 1: 102، 103.

...ابق: 127.

...ري: 19.

...كاملة 1: 132.

- التربية عماد الإصلاح وهي أساس استقامة المجتمع وعليها المعوّل في مستقبله.

(14) . هذه الفكرة تنسب إلى جمال الدين وقد عبر عنها الأستاذ الإمام محمد عبده في مقال عنوانه: "إنما ينهض بالشرق مستبدّ عادل"، انظر تاريخ الأستاذ الإمام، 2: 450.

(15) . الأعمال الكاملة 2 : 444.

(16) . الأعمال الكاملة 1: 88.

(17) . الإرث الفكري: 4.

(18) . المرجع السابق: 7.

(19) . المرجع السابق: 10 . 11.

(20) . عباس محمود العقاد 1889 . 1964 . الكاتب المشهور. سجن تسعة اشهر عام 1931 لأنه وقف مدافعاً عن الدستور ضد الملك. وفي السجن وضع مادة كتابه "عالم القيود والسدود"، وله كتاب: "ديمقراطية الإسلام".

(21) . الإرث الفكري: 20.

(22) . المرجع السابق: 20

(23) . المرجع السابق: 20

(24) . المرجع السابق: 50

(25) . المرجع السابق: 51

(26) . المرجع السابق: 53

(27) . المرجع السابق: 54

(28) . الأعمال الكاملة: 2: 441.

(29) . ناجي علوش: مدخل: 75

(30) . ناجي علوش: مدخل: 76 . 77.

(31) . د. فهمي جدعان: أسس التقدم: 303.

مراجع البحث:

ـ الإرث الفكري للمصلح الاجتماعي عبد الحميد الزهراوي. إعداد: جودت الركابي وجميل سلطان. المجلس الأعلى للفنون والآداب . دمشق 1963.

ـ أسس التقدم عند مفكري الإسلام في العالم العربي الحديث د.فهمي جدعان . المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت 1979.

ـ الإعلام . خير الدين الزركلي . دار العلم للملايين . بيروت 1979.

ـ الأعمال الكاملة لعبد الحميد الزهراوي: القسم الأول: كتابات. إعداد وتحقيق د.عبد الإله نبهان . وزارة الثقافة . دمشق 1995.

ـ القسم الثاني: مقالات وكتب. إعداد وتحقيق د.عبد الإله نبهان . وزارة الثقافة . دمشق 1995.

. القسم الثالث: مدخل إلى قراءة عبد الحميد الزهراوي . ناجي علوش . وزارة الثقافة . دمشق 1995.

ـ القسم الرابع: كتابات: جمع وتحرير وتقديم ناجي علوش . وزارة الثقافة . دمشق 1997.

ـ القسم الخامس: كتابات: جمع وتحرير وتقديم ناجي علوش . وزارة الثقافة . دمشق1997.

. تاريخ الأستاذ الإمام : تأليف السيد محمد رشيد رضا . مطبعة المنار بمصر . القاهرة 1931.

ـ عبد الحميد الزهراوي: دراسة في فكره السياسي والاجتماعي. محمد راتب الحلاق . اتحاد الكتاب العرب . دمشق 1995.

□□□

الدكتور محمد خير الحلواني
رائد في
تجديد النحو العربي

أ.د.شوقي المعري

-بدأ التجديد عند الحلواني في عدة أشكال، منها طريقة عرض المادة، وتبويبها، وتشعيبها، وتقسيمها، ومنها الأمثلة التوضيحية التي تفاوتت بين القرآن والشعر الذي يحتج به.

مقدِّمة...

يعد الدكتور محمد خير الحلواني (1933-1986) رائداً من رواد تجديد النحو العربي، وإن لم يذكر بين المجددين، أمثال عبد السلام هارون وعباس حسن، ود. مهدي المخزومي، ود. شوقي ضيف وغيرهم، لكن من يطلع على ما كتبه، وما ضمَّن كتبه من آراء وأحكام يجد أن عنده تجديداً لا يكاد يصل إليه الذين سبقوه، ولا سيما في كتابه "النحو المُيسَّر" الذي ضمَّ معظم أبواب النحو، فقد بثَّه أحكاماً تستند إلى المنطق، والقاعدة، والتحليل الرياضي، فوصل منها كلها إلى الاستنتاج والاستنباط، وكان هذا في منهج تميَّز به من غيره.

لقد بدأ التجديد عند الحلواني في عدة أشكال، منها طريقة **عرض المادة، وتبويبها، وتشعيبها، وتقسيمها**، ومنها الأمثلة التوضيحية التي تفاوتت بين القرآن والشعر الذي يُحْتَجُّ به، والشعر الذي تجاوز عصر الاحتجاج حتى وصل إلى العصر الحديث، بل كانت العبارة القريبة من القارئ، من حياته ومحيطه الشاهد الذي استند إليه كثيراً ليوضح قاعدة، أو يقيم أخرى، أو يشرح ثالثة، ليأتي بحثه سهلاً معروفاً خالياً من التعقيد والإشكال.

كما بدأ التجديد في **مناقشة أقوال القدماء والمحدثين على السواء**، فرفض أحكاماً عدَّها من الشاذ، أو مما تأوّله القدماء، أو مخالفة للقياس، وكانت عنده الجرأة في تقديم قواعد جديدة انفرد بها، قامت على المحاكمة والتحليل، ولم تكن مخالفة للاستدلال الذهني الذي أرسى عليه عدداً من الأحكام، وكذا المعنى الذي كان نصب عينيه دائماً عند شرح القاعدة وتحليلها وإعرابها شواهدها وأمثلتها.

وقد يكون تجديد الحلواني متميزاً عن غيره، وأعيد هذا إلى أنه مارس التدريس في مراحله كلّها، ومن يعمل بالتدريس يكتشف أشياء قد تكون خافية على الطالب أو المتعلم، فهو يريد أن يقربها من ذهن الطالب الذي صعبت عليه عبارة القدماء

مرة، وآراؤهم مرات عديدة، فكان هدف الحلواني أن يقدم المادة قريبة مختصرة سهلة مشفوعة بالشواهد التوضيحية قائمة على فهم المعنى لأنَّ الإعراب في المعنى، فكان أن اجتهد في كثير من القواعد فأصاب في معظمها، وجانبه الصواب في قليل منها، لأنَّ ثمة قواعد لم يقتنع بها، أو لم ترق له فغيَّرها، ولو رصد الشعر الذي يتصل بكل القواعد لكان عنده وجهة نظر أخرى تخالف وجهة نظره التي أثبتها، وهو الذي رصد في كثير من القواعد شواهدها، ولا سيما من القرآن الكريم، وربما يعود هذا إلى وجود المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم، لكن الشعر يستحيل عليه وعلى غيره، وهذه القواعد إنما هي قليلة لا تشكل شأناً كبيراً، ولا تقلل من ذاك الجهد الذي بذله، ووجهات النظر التي وصل إليها والتي تفوق فيها، ويكفيه أنه قدَّم النحو ميسراً سهل التناول بلغة قريبة من عقل المتعلم، ويكفيه أنه لم يشأ من التجديد الحذف والاختصار والإخلال وأحياناً الهدم كما فعل الكثيرون!! بل إنَّ ما قدمه د. الحلواني يشكل حلقة من حلقات تجديد النحو، وهي حلقة قوية متينة أَحْكَمَ صُنْعَها، ولا شك في أنَّ ما قدمه يستحق الوقوف عليه والدراسة، ومن ثمَّ الحكم.

-الحلواني يشكل حلقة من حلقات تجديد النحو، وهي حلقة قوية متينة، أحكم صنعها، ولا شك في أن ما قدمه يستحق الوقوف عليه والدراسة.

تقدّم أنَّ نحو الحلواني جمعه في كتابه "النحو الميسَّر" وهو الكتاب الذي جمع فيه جهوده من عدد من الكتب، ولنقل: هو صفوة ما وصل إليه في تلك الكتب بعد أن استقرّت عنده الآراء والأحكام واستوت، وهذه الكتب هي "الواضح في النحو" و "**المختار**" الذي قال في مقدمته "إنه تتمة لكتاب الواضح في النحو أو جزء ثانٍ له"، و "**المنهل**" و "**المعين**" و "**المنجد**" وهي كتب تعليمية، يُضاف إليها كتابان في الصرف ضمَّ "**المغني الجديد في علم الصرف**" كتاب "**الواضح في الصرف**" مضافاً إليه المدخل إلى علم الصرف وجذور الكلمات وأبنيتها، والتعبير عن الجنس (التذكير والتأنيث)... وما يلاحظ أن جهوده في الصرف لم تكن ذات شأن كبير إذا ما قيست بجهوده النحوية، ربما لطبيعة البحث في الصرف، ولكنَّ منهجه فيه كان كمنهجهم في علم النحو من حيث التبويب والتقسيم، واعتماده علوم اللغة الحديثة ولا سيما على الأصوات لكنَّ هذا لم يمنعه من مناقشة القدماء واستقرائه المادة الصرفية موضوع الدراسة.

من هنا كان **اقتصار البحث على التجديد في النحو**. بل اقتصر على ما في كتابه "**النحو الميسر**" للأسباب التي تقدمت، مع التلميح إلى غيره إذا ما تفرّد به، ولم يضمّه في "النحو الميسر" وهذا قليل جداً. وقد اقتضت طبيعة البحث أن يخلو من الحواشي لأنه قائم على قراءة جوانب التجديد في النحو عند الحلواني، كي لا تكون الإحالات إلى أرقام الصفحات في كتابه، فأثبتت الصفحة من خلال البحث، كما فرضت عليّ قراءة النحو عنده عناوين محددة وصلت إليها، ولكنني لم أعرض لآرائه كما هي أو كما رآها هو، بل ناقشته في بعضها، وخالفته في بعضها الآخر، ورأيت أنه قصَّر في بعضها الثالث، وأقول -بداية- إنَّ معظم ما وصل إليه الحلواني من الجديد الصحيح السليم، لأنه قام على المنطق والمحاكمة العقلية، بأسلوب علمي في عرض الأبحاث من التعريف إلى المقدمة إلى الشاهد إلى التبويب وصولاً إلى النتائج... ووصلت إلى قناعة أنّ الحلواني رائد من رواد تجديد النحو، لأنَّه تميَّز بما وصل إليه، وتفرّد في بعض المسائل ولا سيما التي فيها تأويلات، يُضاف إلى هذا دقة العبارة، ورصد دقيق لكثير من الأحكام مع العناية بالمصطلح وتحديده تحديداً دقيقاً، فكانت كل هذه عناوين للبحث.

1-عرض المادة.

آ-الطريقة:

قدَّم د. الحلواني مادته **منظَّمة مبوّبة** بعد تعريف يعتمد الفكرة والتعبير واللغة ثم الدخول إلى البحث من خلال الشرح، وكان تأثير علم اللغة الحديث، وعلم الدلالة واضحاً في معظم ما قدَّمه، ثم يبدأ توزيع البحث إلى فصول، وشعب، وجداول، وتشجير، وهذا واضح في الحديث عن النكرة والمعرفة (138/1-149) وحديثه عن (أو) التي تقع في جملة الأمر وجملة الاستفهام وجملة الخبر (734/2-735) وكذا الحال في تقسيم حروف العطف، والمعطوف... وقد عمد في هذا إلى المناقشة العلمية لكلّ ما قدّمه مستنداً في ذلك إلى الأحكام والآراء، وبمنطق علمي دقيق سليم، دفعه أحياناً إلى المقارنة بين بحثين مثل التمييز والحال (510/2)، والتمييز والمضاف إليه (512/2) والتمييز المحول وغير المحول (523/2).

وكان في خلال كلامه يعرض لآراء النحويين ولا سيما القدامى وكان يفندها، أو يعلّلها، أو يرفض بعضها، أو يضعّف بعضها، وأحياناً يعرضها بلا تعليق، بل إنه كان يقدّم البحث بلا جديد فيه، وربما يعود هذا إلى طبيعة البحث نفسه الذي لا يجد فيه القارئ أياً كان مادة للمناقشة والتعليق مثل (فعلا التعجب) (203/1) و (أفعال المدح والذم) (208/1)، و(اسم الفعل) (213/1)، ثم كان يعرب بعض الجمل والشواهد التي أثبتها على المسألة، وينهي البحث بعدد آخر من الشواهد للتدريب.

ب-الأسلوب الذي كتب به:

تفاوت أسلوب الحلواني في التعبير عن البحث موضوع الدراسة **بين السهولة الكبيرة، وبين الصعوبة** التي تمثلت بمناقشة العلماء القدماء بلغتهم، فمن حالات السهولة جداً حديث عن سبب قولنا الحركة المقدرة على الياء للثقل، وعلى الألف للتعذر (30/1) وكذا حديثه عن حركة جمع المذكر السالم الذي تجاوز الصفحة قليلاً (37/36/1) والذي يمكن اختصاره بسطرين اثنين، ومثله الممنوع من الصرف (38/1) والأفعال الخمسة (65/1) فبعد أن كان يعرض لوجوه الخلاف بين النحويين بلغة سهلة جداً، استشهد بقراءة قرآنية ومثل هذا أنه كان يعرض لوجوه الخلاف بين النحويين بلغة تفوق المستوى الذي قدم به البحث كاملاً كالحديث عن الضميرين (أنا) و (نحن) (81/1) وصاحب الحال، والعامل فيها، فأنت تشعر أنك أمام كتاب مختص جداً من القرن الرابع الهجري (491/2-498).

ولا شك أن **لغته كانت متميزة أو خاصة به** استطاع أن ينفذ فيها إلى ما يريد، ونستشهد بعدد من الأمثلة على هذا، يقول عن **وظيفة الإعراب:** "وللإعراب في اللغة العربية وظيفة مهمة، فهو من القرائن اللفظية، والتركيبية التي تفرق بين المعاني النحوية، والمعاني الأسلوبية أيضاً"(24/1) بعد ذلك يستشهد بعدد من الشواهد والأمثلة والجمل في ضبط الكلمة الواحدة للتدليل على أن ضبط الحرف الواحد يفرق المعنى في تركيب الجملة كقوله تعالى: ﴿إنما يخشى الله من عباده العلماء﴾، وقولك: ما أجمل (بالفتح) وما أجمل (بالضم).

ويقول في **الضمير**: "للضمير في لغة العرب أهمية كبيرة، فهو كثير الاستعمال لأنه يؤمن للغة عنصر الاقتصاد الذي تسعى إليه"(70/1) ونقل عن بعض النحاة أنهم **جوزوا عطف المتضايفين** في الشيئين يصطحبان كاليد والرجل في قول بعضهم "قطع الله يد ورجل من قالها". ويتابع فيقول: "ويقال قياساً على هذا جئت قبل أو بعد العصر"(646/1).

من هذا أيضاً ما ذكره في **تقديم (ما) خبراً على المبتدأ** (245/1) يضيف فيقول: "فالتقديم والتأخير في الجملة العربية إذن وسيلة تعبيرية لأنهما يكونان واجباً لا اختياراً يقتضيهما التركيب في العبارة العربية.." (256/1).

ومن هذا كلامه على النداء عندما سأل ما الذي يُنادى؟ يجيب فيقول: "إن طرفي النداء يجب أن يكونا كائنين بشريين واعيين ولا بد من حضور الطرفين في مكان واحد بحيث يسمعه كلّ منهما الآخر، ولكن هذا الأصل العام قد يدخله بعض التغيير فقد ينادي الإنسان من ليس معه في مكان واحد كما يحصل في كتابة الرسائل وفي الشعر والأدب عامة، كما قد ينادى من لا يبادله الوعي والاستجابة كالبحر، والنهر، والسحاب، والأرض، والطلل، وغير ذلك من عناصر الطبيعة، كما قد ينادى الميت المندوب متفجعاً عليه، وهذا كله يدخل في باب المجاز" (538/3).

لقد عمدت إلى إثبات النص الأخير كما هو ليتضح للقارئ لغة الحلواني في عرض المادة، وهذا ما كان في معظم ما كتبه، فتجاوز هذه اللغة إلى لغة جديدة في النحو، فيسمّي نون المثنى وجمع المذكر السالم ما يشبه التنوين (642/2) وعلق (كما) بصفة مصدر منتزع من الفعل (المختار 183 و 277) وعطف بالفاء السببية المفردات حين يكون المعطوف جملة أو اسماً مشتقاً استعمل استعماله فقط (729/2).

وقادته هذه اللغة إلى الدقة في الكلمة أو الجملة أو العبارة أو الحكم، فلما تكلم على (ذو) من الأسماء الستة قال: "ولا يجوز أن يضاف مثلاً إلى صفة صرفية، فلا يُقال إنَّه ذو صالح، أو ذو عالم وكذلك لا تجوز إضافته إلى الضمير"(57/1) قال هذا كي لا يبقى في ذهن الطالب أنَّ الأسماء الستة يجب أن تضاف إلى غير ياء المتكلم فحدّد بدقة المواضع التي لا يجوز فيها إضافتها.

ورأى "**أن الأسماء تبنى بناءً أصيلاً ما عدا الاسم الموصول واسم الإشارة في حال التثنية**..." (68/1). ورأى أن أفعال الرجاء تخالف (كان) التي تحدد زمن الجملة الاسمية بالماضي، لأنها تحدده بالمستقبل على الرغم من أننا نعربها أفعالاً ماضية" (297/1) ونبّه الطالب كي لا يقع في إعراب خطأ مثل إعراب سلاماً في قولك "**سلمت سلاماً**"، فسلاماً ليس مفعولاً مطلقاً لأنَّ مصدر سلمت (تسليم) (439/2) وميّز له (واو) المعية عن (مع) وقال (يجوز أن تحذف الواو ويتم المعنى أما مع فلا" (448/2–449) ومثله التمييز بين التمييز المحول الذي لا يقبل (من) البيانية وغير المحول الذي يقبلها(523/2) وكذا في حديثه **عن الأفعال الناقصة التي شبَّهها بالأدوات** (270/1) وعدم دخولها على الجملة الاسمية التي مبتدؤها من أسماء الصدارة (285/1).

ومن هذا الباب أيضاً كلامه على **(عسى) والمصدر المؤول** بعدها (302/1) وكلامه على أداة النداء التي تنْزل منْزلة الآخر إذا كانت للبعيد أو القريب (535/2) وكلامه على اسم الفاعل الذي يعمل عمل فعله لكنه لا يبلغ مرتبة الفعل لأنه فرع عليه، ولا بدّ من شروط يستوفيها حتى يكون قادراً على العمل (223/1) اقرأ ما قاله عن وصف الصفة (681/2) وتعليله لمجيء الحال الجامدة المؤولة بمشتق (478/2) وإعراب الواو

-للإعراب في اللغة العربية وظيفة مهمة، فهو من القرائن اللفظية، والتركيبية التي تفرق بين المعاني النحوية، والمعاني الأسلوبية أيضاً.

والفاء اعتراضيتين مع أنك لا تجد هذا في كتب الأقدمين ولكن تجده في الكتب الإعرابية (المختار 120–121) وحديثه عن الفعل (شعر) بمعنى علم الذي اتخذ في بناء الجملة العربية سمتاً خاصاً إذ جمد على صورة من صور التمني، وجاءت الجملة المفعولية بعده بصيغة الاستفهام (ليت شعري هل أبيتنَّ) (المختار 90–91) و (النحو الميسر 309/1).

ومن هذا دقته في العبارة التي عرّف بها الاستثناء التام، قال ""فإذا ذكر المستثنى منه تمت أركان الأسلوب الاستثنائي (457/2). قد استعمل اللغة الاقتصادية التي سماها في غير مكان من كتابه، فلم يقل كما قالت معظم المصادر والمراجع اكتفى بوجود المستثنى منه ليكون هناك استثناء.

ومن هذا ما قاله في نداء المنقوص والمقصور إذ تثبت الياء والألف والسبب زوال التنوين لأنهما يحذفان في غير النداء (550/2).

وفي النداء أجاز **ترخيم الاسم العلم الثلاثي** إذا كان آخره تاء مربوطة، مثل هِبة، وصِلة، وزُلة (564/2–565). أما غيره فلا يجوز، قال: يحذف حرفان إذا كان خماسياً وما قبل آخره ألف مدّ، نحو: مروان، عثمان، عفراء، رغداء (565/2–566) أما إذا كان أقل من خمسة فيحذف الأخير نحو (يازيا) في (يا زياد).

ومن هذا إعراب الأفعال الناقصة التي تبدأ بـ (ما) ما عدا (ما دام) فهي مؤلفة من ما النافية والفعل الناقص، والدليل –عنده– لا الناهية مع المضارع منها (281/1) وفي هذا توجيه للطالب لمعرفة الإعراب الدقيق، لأن كثيرين لما يزالوا يعربون (ما زال) كلمة واحدة، وهذا غير صحيح، وهذا يجرّهم إلى إعراب (ما دام) أيضاً كلمة واحدة، وهي (ما) المصدرية و (دام)، وفيها مصدر مؤول وهذا واحد من أسباب التجديد، أقصد التيسير والتوضيح.

ومثل ما ذكره في أدوات الشرط الجازمة وغير الجازمة وإعراب الجملة جراً بالإضافة بعدها (المختار 93) وتشبيه المصدر المؤول بشبه الجملة لأنَّ أثر العامل فيه مخفي (33/1) ونبَّه إلى ضرورة تعليق شبه الجملة "والمهم في الأمر هو اعتماد المعنى في تحديد العامل في الجار والمجرور" (602/2).

واقرأ ما قاله في رسم (إذن) إملائياً ترَ دقة العبارة التي تناول فيها إعرابها، وإملاءها (المختار 379).

وما يلاحظ في هذا الجانب أنَّ **الحلواني عمد إلى التبسيط والتسهيل بكل الوسائل ومنها اللغة** التي خاطب بها القارئ، حتى إنه كتب بلغة تناسب الطفل الصغير في وقت ارتفعت اللغة وسَمَتْ حتى خاطبت المختصين، وفي هذا تفاوت كان يفترض ألا يكون.

فلّما ذكر علامات الأفعال استشهد بأفعال مجردة "علمتُ، وكتبتَ وقرأتِ" (15/1) وأضاف أنَّ هناك أفعالاً لا تقبل التاء مع أنها أفعال ماضية كأفعال الاستثناء، وحبّ في المدح والذم (15/1) ومثله في عدم تنوين المعرف بـ (ال) مثل الرجلان، والمطاران والعاملون أو الباغون... (59/1) وهذا واضح جداً، وكذا ما ذكره في ضمير الرفع المنفصل (85/1–86) ولم ينسَ أن يشير إلى أنَّ ياء (في) وألف (على) تحذفان لفظاً إذا وليهما ساكن (623/2).

وأنهي هذا الجانب بموقفيْن اثنين يختصران ما تقدم ويزيدان إضافات جديدة تميز أسلوب الحلواني وعباراته الدقيقة.

الأول: ففي كلامه على المبتدأ والخبر يقول:

"وعلى الرغم من أن المبتدأ والخبر اثنان نرى الفائدة المعنوية منهما لا تتم إلا بعد إدراك ثلاث دلالات:

–الحلواني عمد إلى التبسيط والتسهيل بكل الوسائل، ومنها اللغة التي خاطب بها القارئ.

1–دلالة المبتدأ: وهي دلالة الكلمة على المعنى المنوط بها، وهي دلالة عرفية معجمية.

2–دلالة الخبر: دلالة عرفية تُعرف من البيئة أو من المعجم.

3–العلاقة بينهما: هي دلالة نحوية تركيبية ولولا هي لاسْتَقلَّ المبتدأ عن الخبر، ولانقطعت صلة بعضهما ببعض.

والثاني: عن الظرف في آية وحديث يقول: "فأنت ترى أن (يوم) في الموضعين جاء بعد حرف جر، ولكنه استجاب لعامل الجرّ في الآية ولم يستجب له في الحديث فجاء معرباً مجروراً في الآية ومبنياً على الفتح في الحديث، والكلمات التي من هذا النوع كثيرة في اللغة العربية، ولا شك أنها لا تبنى في موضع ولا تعرب في موضع آخر اعتباطاً بل هناك نظام دقيق جداً يعتمد على المعنى حيناً، وعلى علاقات لفظية في التركيب حيناً آخر (126/1–127).

–كان عنده شيء من التجديد في المصطلح، فلم يعتمد ما عرف وعهد على الأقدمين، بل إنه رفض تسمياتهم، وصرّح بهذا.

ج–الرصد:

إنَّ الوصول إلى الحكم الدقيق يجب أن يقوم على رصد الشاهد أو رصد القواعد، وقد خلت معظم الكتب من هذا ولا سيما المعاصرة التي يُفترض أن تعتمد عمليةَ الرصد ما دامت وسائل الحضارة متوافرة وفي رأسها الكمبيوتر، ولو اعتمدنا هذا لوصلنا إلى أحكام دقيقة **في كثير من قواعدنا النحوية التي لا تزال تفتقر إلى الدقة والحكم الصحيح**، بل ما زال كثير منها يعتمد الظن والاعتقاد، والتفسير، والتأويل، وهذا ما لم يَرق للدكتور الحلواني فيما قدّم **فاعتمد الرصد في كثير من المواضع ووصل إلى نتائج دقيقة وهذه مهمة العمل السليم**، ومما وصل إليه من خلال الرصد.

- إن ارتباط **جواب الشرط بـ (إذا) الفجائية نادر** جداً (181/1).
- وأنَّ **الجزم بجواب الطلب يكون في الأمر خاصة** (187/1).
- وأنَّ **(كاد) لم تأتِ في القرآن إلا خبرها جملة فعلية فعلها مضارع مجرّد من (أن)** (292/1).
- وأنَّ **عسى هو الفعل الوحيد من أفعال الرجاء الذي استعمل في القرآن** (297/1).
- وأنَّ **الباء غالباً ما تقع زائدة في خبر (ما) العاملة عمل (ليس)**، وأضاف "ويكفي أن تعرف أنَّ في القرآن ثلاث آيات فقط جاءت فيها (ما) دون أن تزاد الباء في خبرها، وعلى حين جاءت في مئات الآيات بالباء الزائدة، وقلَّ مثل هذا في الشعر العربي القديم أما (ليس) فأكثر ما تستعمل دون باء" (321/1–322) وإن كان هذا ينقصه رصد ديوان شاعر للتدليل والتأكيد.
- وأنَّ **(لا) العاملة عمل ليس لم يُسمع عملها صراحة** وهي مستوفية شروط عملها إلا في بيتين أوردهما النحاة من دون أن يذكروا لهما قائلاً معروفاً" (326/1) وكأننا بالحلواني يريد أن يقول لا شواهد عليها، ويؤيد بهذا رأي من أهملها وقال غير موجودة في الشعر.
- وأنّ (آ) **و (أي) للنداء نادرتا الاستعمال** "ويبدو أنهما منقرضتان منذ زمن بعيد"(533/2).
- وأن **كتاب سيبويه يخلو من نص أو نقل عن العرب في ترخيم اسم ما** (567).
- وأن **الباء لم تأت زائدة مع (حسب) في القرآن الكريم** (586/2).

- وأنَّ **الكاف لم ترد في نص نثري اسماً بمعنى مثل كالشعر** (609/2)

ونقول ولكن هل يمكن رصد كل النثر، قد يُقاس على الشعر ويُرصد ما فيه اعتماداً على الكمبيوتر، أما النثر فلا.

- وأنَّ **(عن) و (على) "لا يكونان اسمين إلا إذا دخل عليهما حرف جر** شعراً ونثراً" (610/2).

ورأى أن حروف الجر إذا تجاوزنا الآراء الفردية والخلافية لا تزيد على واحد وعشرين حرفاً (579/2).

ويتضح رصده للغة التي شعر أن كثيراً منها انقرض، وقد يكون هذا الرصد ناتجاً عن متابعة القاعدة عند الأقدمين.

ومن هذا أنَّ **اسم الإشارة (ذا) له أشكال لفظية قديمة انقرضت** هي ذائه، وذاؤه وذاء (101/1-102).

وكان الأفضل ألا يدخل في اللهجات واللغات القديمة ما دام الكتاب في تيسير النحو.

ومن هذا ما ورد عند القدماء، **جاء أخُك، ومررت بأبِك، ورأيت حَمك** في اللغة المنقرضة في الأسماء الخمسة كما سماها (57/1).

ومن هذا أيضاً ما حدده بأواخر العصر الجاهلي ولم يستعمل إلا في العصر الإسلامي إلا نادراً، وهو أن يلزم الياء الملحق بجمع المذكر السالم، وتجري الحركة على آخر النون كما في قول سحيم بن وثيل الرياحي:

ومـاذا يبتغي الشعراء مني

وقد جاوزت حد الأربعين

وأقول إذا كان الشاهد وحيداً، فإننا لا نقيس عليه، بل نقول: لماذا لا يكون من قبيل الضرورة الشعرية؟!.

لقد بدا أن **الحلواني يُسرُّ عندما يشعر أن لغة قديمة قد انقرضت** إذا كان فيها من التعقيد ما فيها، لأنها تساعده في التيسير والتسهيل، قال في الاسم الذي يقع بعد مذ ومنذ مرفوعاً: "ويعد هذا التركيب -على تصحيح النحاة له- رديئاً لا تكاد تعرفه النصوص المنقولة، وقد انقرض في عصرنا الحاضر والحمد لله" (613/2).

د-المصطلح:

إن التحديد والدقة اللتين رأيناهما عند الحلواني تجديداً، وصلا به إلى **التحديد والدقة في المصطلح**، فكان عنده شيء من التجديد في المصطلح فلم يعتمد ما عُرف وعُهد على الأقدمين، بل إنه رفض تسمياتهم وصرّح بهذا، فقد رفض تسمية الفضلات التي سماها متممات الجملة، لما قد يجر من توهم الزيادة (27/1).

أما الاسم المتمكن فيعنون به أن اسميته **أصلية صافية** غير مشوبة بشبه الحرف (23/1) والمبتدأ المتمم هو ما يضاف إلى المبتدأ، أو يوصف به. وسمّى الأفعال التي تتعدى إلى مفعولين أصلهما مبتدأ وخبر "**الأفعال التامة الناسخة**" (307/1) وقال في خبر (كان وأخواتها): "وهذه التسمية مجرد اصطلاح لا يدل على واقع لأن الخبر ليس خبرها حقاً، بل هو خبر اسمها لأنه يخبر عنه لا عنها" (285/1) وفي التمييز يقول: "وههنا يمكن أن نصوغ قاعدة جزئية ومطردة هي أن التمييز يتضمن معنى (من) البيانية إلا أن بعضه يصلح لمباشرتها له" (509/2). وعلل سبب تسمية حركات الإعراب الضم والرفع، والفتح والنصب، والكسر والجر... (26/1).

وزيادة في التوضيح كانت الدقة في الحكم

-كان يعرض لآراء العلماء ويناقشها مناقشة علمية منطقية، ثم يصل إلى ترجيح وجه على آخر.

على المصطلح كتقسيم الفاعل إلى فاعل نحوي، وفاعل حقيقي (347/1) وفي النداء قال: إنَّ الذي يُعرّف قصد المنادى لا النداء لأنّ النداء في ذاته لا يعرف..." (543/2) ويكفي أن نقرأ الدقة في المصطلح عندما تكلم على الاسم المفرد:

يقول: **صرفياً**: -يدل على واحد يقابل المثنى والجمع.

-كلمة بسيطة غير مركبة.

نحوياً:- لا مضاف ولا شبيه بالمضاف.

-لا جملة ولا شبه جملة.

-ليس من ألفاظ العقود(545/2).

ويؤيد كلامنا السابق أنَّ **الحلواني حدد زمن المصطلح تحديداً دقيقاً**، من هذا نائب الفاعل يقول فيه "تسمية هذا الباب نائب فاعل متأخرة أول من أطلقها فيما أرجح ابن مالك وكان يقال من قبل ما لم يسمّ فاعل أو المفعول الذي لم يسم فاعله" (367/1). ومنه التركيب المزجي قال "لم يرد ذكر هذا المصطلح في كتب القدماء قبل القرن السابع، ولعلّه من وَضْع ابن مالك أو غيره من المتأخرين" (44/1).

-الحلواني خالف عدداً من العلماء مصرحاً بأسمائهم. فقد خالف سيبويه، ابن عقيل، وخالف البصريين في غير مسألة.

وفي هذا ما يشير على أنَّ **الحلواني يؤيد كثيراً ابن مالك** في بعض آرائه فقد ذكره غير مرة، وأيّده مثلاً في زيادة (من) بعد الشرط، وإعراب (أن) المصدرية قبل الفعل الماضي.

2-مناقشة

القدماء:

تقدّم قبلُ أنّ الحلواني لم يكن يُسلّم بما قاله القدماء، بل خالفهم مرة وأيّدهم مرات، وناقشهم في كل ما كان فيه وجهة نظر، ورفض التأويلات التي لم تقدم شيئاً مفيداً، وما كان يدل على اضطراب، وتكلفهم في بعض ما أوردوه، وحاول الوقوف على مسائل ومشكلات ليجد حلاً لها مستنداً في هذا إلى العلم والمنطق الرياضي... وقد يكون ما توصل إليه صحيحاً لأنه اختص بدراسة الخلاف النحوي بين البصريين والكوفيين في غير دراسة وكتاب، ومن هنا نطمئن إلى ما سيقوله:

آ-فقد **أنكر عليهم عدم اهتمامهم بتوزيع الخصائص وتنظيمها** بل خلطوا بعضها ببعض، فلم يميّزوا مثلاً السمات الصرفية عن النحوية عن الدلالية في خصائص الاسم (9/1).

- وعدَّ أقوال القدماء في بناء **(نحن)** ظنوناً وأوهاماً (82/1).
- وفضل إغفال آراء كثيرة في **(ضمائر النصب المنفصلة)** لكثرتها واضطرابها، فالقدماء لم يستقروا -بزعمه- على رأي ثابت في هذه الكلمة (87/1).
- ورفض الدخول في "متاهات الحديث **عن العامل في المستثنى**، فليس في الآراء المذكورة في ذلك رأي واحد يخلو من النقص أو الاعتراض" (451/2) وكان قد ذكر هذا نفسه في كتابه المختار (336).
- ولم يرق له الأصل الذي قرّره القدماء **في إعراب الجمل** لأنه غير مستقيم على الرغم من دفاعهم عنه وتكلفهم في التقدير (المختار 78) ويضيف "أما الأصل الذي تجده يستقيم في إعراب الجمل فهو مجيء عامل ما قبلها أدخلوا الكلام معه" (نسه 78).

-لم يوافق البصريين في أن **(من)** لا يأتي لابتداء الغاية في الزمان بل يقتصر على المكان، وقال إنَّ هذا لا يقره متن

اللغة العربية (616/2) ورأى في اعتبار (إلى) لانتهاء الغاية من تكلف النحاة وتعسفهم (622/2).

-عدّ حذف المضاف إليه مستهجناً وإن ورد منه عند القدماء (645/2).

-ورفض تسمية القدماء **لام البعد في أسماء الإشارة**، وهو يرى أن النحويين تأولوا هذا، ويقول: "ومثل هذا التأويل يجعل القواعد غير مستقرة" (105/1) ومثله كاف الخطاب فهي غير واضحة في كثير من النصوص، انظر في قول الشاعر:

لا تحسبنَّ الموت موت البلى

وإنما الموت سؤال الرجال

كلاهما موت ولكن ذا

أفظع من ذاك لذلّ السؤال

فعلى الرغم من أن المشار إليهما في منْزلة واحدة من القرب والبعد نرى الشاعر يشير إلى الأول بـ (ذا) ويشير إلى الثاني بـ (ذاك) "هذا إذا تجاوزنا التمحّل في التأويل والتماس الحيل" (105/1).

ولمّا وجد كلاماً يناسبه أيّده فقد أيّد النحويين الذين رأوا أنّ في استعمال ضمير الشأن ضرباً من المبالغة، وقال "وهم على حق فيما يذهبون إليه، لأنه يقع موقعاً يثير الانتباه لما فيه من غموض وإبهام، ثم تعقبه جملة مفسرة له، كاشفة عن غموضه" (94/1)، ويعلق على بيتين في هذا الباب، الأول قول الشاعر:

إذا مت كان الناس صنفان: شامت

وآخر مثنٍ بالذي كنت أضع

والثاني قول الآخر:

هي الشفاء لداءٍ لو ظفرت بها

وليس فيها شفاء الداء مبذول

فيقول: "ولعلك تلمح في هذين الشاهدين وفي تخريج النحويين لهما ما فيه من تكلف، فلو قال الشاعر كان الناس صنفين، وقال الآخر مبذولاً لما تورطوا فيما تورطوا فيه من تخريج، ولكن الشاعرين لم يجريا على القياس اللغوي فحملا النحاة على مثل هذا المركب الوعر" (99/1).

لقد صرح بأن تأويلات النحويين تجعل القواعد غير مستقرة، وكأنه يريد أن يطبق هذا القول على كل ما في القواعد التي وقف عندها.

-كان مقنعاً في كثير من الآراء التي حجها، لأنه رصد القواعد والشواهد، ووصل إلى الترجيح.

بل إننا نقرأ عبارة واحدة تلخِّص كل ما يريد قوله وتصب في التجديد، يقول في توابع المنادى: "وهذه الفقرة أصعب ما في بحث النداء فكلام النحاة عن توابع المنادى متداخل، ويعوزه التنظيم، وقد حاولت هنا جاهداً أن ألخصه وأنظمه ولكني صفيته من الآراء المختلف فيها، والمسائل المنقرضة" (570/2) وكأني بعبارته هذه تعبر عن لسان حاله في كتابه كلّه. بل إنه بالغ في العبارة أحياناً، يقول: "وما رأيناه من تضارب الآراء في تحديد العامل النحوي أدى إلى تخليط المتأخرين في عزو المذاهب إلى أصحابها" (المختار 340). وأكثر من هذا ما قاله "وأحياناً ترى النحوي العظيم حائراً في تقديم جواب شافٍ عن العامل في المسألة" (المختار 341).

ب- **لكن هذا لا يعني أن الحلواني كان مخالفاً للقدماء في كثير من القواعد والأحكام**، بل وافقهم في معظم ما جاؤوا به، ولكن ليس من الضروري أن يذكر هذا في كل موضع، بل كان يفعل ذلك في بعض المواضع التي فيها

خلاف، فيبدي تأييداً، فإذا طرحنا ما تقدم من مخالفة القدماء من أبحاث النحو وجدنا أنه وافقهم في غير هذه المواضع، وقد اقتدى بعدد منهم في بعض الأبحاث مثل إعراب الجمل "وقد اقتديت في إعراب الجمل بصاحب المغني من حيث الترتيب العام" (المختار 3).

ج- وكان يعرض لآراء العلماء ويناقشها مناقشة علمية منطقية، ثم يصل إلى **ترجيح وجه على آخر**، من هذا ما ورد في إعراب أسماء الشرط (من- ما- مهما) يقول: "وحين تكون مبتدأ يكون فعل الشرط هو الخبر على أيسر الآراء، ويشبهها قوم بالأسماء الموصولة ولذلك يرون جملة الجواب هي الخبر، وهذا يوقعهم في كثير من التناقض" (176/1) ويضيف "**وإذا تبين لنا فساد هذا المذهب وجب أن نأخذ بالمذهب الآخر لأنه أقل اضطراباً منه**" (177/1) ثم يعلق في الحاشية على هذا الباب فيقول: "الواقع أن أسلوب الشرط والجواب في هذه المسألة من المشكلات التي لا تطمئن النفس إلى حلها وفق قواعد النحو المرسومة، **ولذلك يكون الأخذ بأقل الرأيين اضطراباً أسلم من الأخذ بغيره**" ثم يؤيد تعليق أسماء الشرط الجازمة التي تتضمن الظرفية بفعل الشرط لا بجوابه، ويدلل على هذا بتعليق (أيّ) بفعل الشرط إذا دخل عليه حرف الجر. (179/1).

-هدفه تقديم النحو العربي على صورة معاصرة سليمة صحيحة، في وقت لا يزال كثيرون يجدونه المادة الأصعب، وهو ليس كذلك لمن أراد أن يتعلم.

ومن هذا إنكاره أن يكون النداء مفعولاً به لفعل محذوف يقول: "وإذا كنا قد أيدنا النحاة بأن المنادى منصوب فإن ذلك لا يجرّنا إلى الذهاب معهم بأنه مفعول به لفعل محذوف إظهاره كما يقول سيبويه، أو لفعل مضمر كما يقول ابن عقيل، بل هو باب مستقلّ ولا صلة له بالمفعول به، وإذا كان يعني من جملة ما يعنيه استدعاء المخاطب فلأن سياق الحال والمقام الاجتماعي هما اللذان يوحيان بهذه الدلالة" (541/2).

ولكنّ هذا الرأي غير صحيح فما الذي نصب النداء، ولماذا عُدّ من المنصوبات إنّ (يا) حلّت محلّ الفعل أنادي، وهذا واضح بيّن، يمكن التدليل عليه بأن تطلب الأم من أحد أبنائها أن ينادي أحد إخوته، فماذا ستقول له: نادِ أخاك، وهو ماذا سيفعل، سيقول (يا فلان)، أليست (يا) بدلاً من (نادِ) أو ليس (أخاك) مفعولاً به، بلى.

وقريب من هذا ما أورده من أنّ **التابع بعد (أيها) يمكن أن يكون عطف بيان**، لأنّ وظيفته كوظيفة الصفة في المشتقات، أما البدل ففيه أشكال لأنّ شرط البدل أن يصحّ إسقاط متبوعه، وهنا لا يصح إسقاط (أيها) في مثل يا أيها الرجل لأنَّ (يا) حينئذ تباشر المعرف بـ (ال) (553/2) وكرر هذا (572/2).

ونقول إن ما وصل إليه الحلواني بعيدٌ عن الصواب، فإمّا أن يبقي إعرابه بدلاً على ما جاء به القدماء، لا تأييداً لكلامهم كيفما كان وإما أن نعربه صفة في الحالين إذا كان جامداً أو مشتقاً كما أعربه كثير من القدماء، ثم إن حجته في أن شرط البدل أن يصح إسقاط متبوعه ليست صحيحة، فماذا تقول في قولنا: قرأت الكتاب بعضَه، وزرت حلب قلعتها، فماذا لو حذفنا الكتاب، وحلب، هل يجوز أن تقول: قرأت بعضه، فعلى من تعود الهاء، وكذا زرت قلعتها، أفي الدنيا قلعة حلب فقط وقد يكون إسقاط البدل في نداء (يا أيها) أسلم من إسقاطه في غير النداء هذا إذا لم نعدّ الشواهد التي جاء فيها المعرف بـ (ال) منادى مباشرة!!!.

هـ- بقي أن نشير في هذا الجانب إلى **أن الحلواني خالف عدداً من العلماء مصرحاً بأسمائهم** فقد خالف سيبويه وابن عقيل قبل

قليل في أسلوب الشرط، وخالف البصريين في غير مسألة، وما يلاحظ أنه خالف ابن هشام كثيراً، وإن اعتمد عليه في إعراب الجمل، يقول: "ولكنني خالفته غير مرة في أمور جزئية، ونبهت على بعض هفواته في بحث الجمل والأدوات" (المختار 3) وقد ناقشه في (أن) المصدرية الداخلة على الفعل الماضي (المختار 227) بل يراه يناقض نفسه في رأيه في موضعين (المختار 142) وأكثر من ذلك ما قاله "وأنت ترى أن ابن هشام لا يستطيع أن يجزم في رده بل يظن ظناً" وليقلل من رأي ابن هشام جاء برأي السيوطي الذي انتقل الكلام عنده من الظن إلى الجزم (المختار 143).

3-الآراء النحوية عن الحلواني:

وصل الحلواني بعد قراءة النحو قراءة متأنية، وراصداً له ولشواهده إلى عدد من الأحكام أو الآراء التي يمكن أن تتوزع على ثلاثة عناوين، آراء محددة، وآراء رجّح فيها وجهاً على وجه آخر، وآراء قصّر فيها ولن أعرض لهذه الآراء عرضاً فحسب بل سأضعها محلّ المناقشة والتأويل مؤيداً أو مخالفاً.

آ-الآراء المحددة:

ثمة آراء كثيرة وصل إليها الحلواني كانت محددة وواضحة نعرض لعدد منها، ونحكم عليها.

- أعرب **المصدر المؤول من (كي) وما بعدها** دائماً جر بحرف الجر اللام سواء كانت ظاهرة أم غير ظاهرة (المختار 64). فهو لا يؤيد إعرابه منصوباً بنَزع الخافض، وفي الوجه الثاني صواب.
- **الجملة** عنده **اسمية وفعلية فقط** (المختار 74) لكنّ هذا غير دقيق فالجملة الشرطية جملة مستقلة.
- **اعتبر اسم الإشارة والاسم الموصول بصيغة المثنى معربَيْن** يقول:

"وتثنية اسم الإشارة لا تخلو من خروج على نظام اللغة العام لأنّ الاسم الذي يثّنى يجب أن يكون معرباً، واسم الإشارة المفرد مبني كما عرفت" (1/106-107) و (1/116).

وهذا القول بعيدٌ عن الصواب بل خاص جداً للحلواني، وهو قابل للنقاش فماذا لو كان اسم لا النافية للجنس مثنى أو جمع مذكر سالماً؟! هل أجعله معرباً لمجرد أنه جاء بصيغة المثنى أو الجمع، والجواب من كتابه نفسه يقول: اسم لا النافية للجنس "أما إذا كان جمع المذكر سالماً أو مثنى يُبنى على ما يُنصب به وهو الياء" (1/132) أليس في هذا تناقض؟!.

- **كيفما**- عنده- هي دوماً حال من فاعل فعل الشرط (1/179).
- **لا يؤيد** إعراب (إن) و (لو) **وصليتين إذا تقدم جواب الشرط** عليهما، فهذا بزعمه من أسلوب البلاغيين (1/189).
- **قيّد الاستفهام** الذي يسبق (من) الزائدة **بـ (هل)** (2/584).
- **علّق من ومجرورها بـ صفة من (كم)** لا بكم نفسها لأنها نكرة (المختار 171).
- **أداة النداء قبل الفعل أو الحرف تعرب أداة تنبيه** لا أداة نداء (2/539)، ويضيف "وهذا خيرٌ من تقدير منادى لا يقتضيه السياق" (2/540)، ومثل هذا الرأي يُفضل أن يكون كلما دعت الحاجة إلى طرح الأحكام، فهو دقيق يُبعدنا عن التأويل والتقدير، وهذا كلّه ينفر الطالب والمتعلم من كثرة الأحكام

- ***منهج الحلواني كمنهج القدماء من حيث التبويب والتقسيم واعتماد علوم اللغة الحديثة ولا سيما علم الأصوات.***

وتشعبها وصعوبتها.

-**اعتبر همزة (أل) في لفظة الجلالة المنادى يا الله همزة قطع** (552/2).

-**الضمير في "حنانيك" و "لبيك" كاف الخطاب** أبداً إذا تجاوزنا بعض النوادر من الشواهد المجموعة، وهو المضاف إليه (651/2).

-المجرور بحرف الجر كالمفعول به أصلاً (606/20).

-فعل القول لا ينصب إلا الجمل، والمفردات التي فيها معنى الجملة (المختار 77).

-لا يمكن أن تسدّ الجملة مسدّ مفعولي أفعال التحويل، وكذلك لا يقع المصدر المؤول بعدها موقع المفعولية (319/1).

-أفعال الشروع ماضية ولكنها تدل على الزمن الحاضر (303/1).

-**الوظيفة الإعرابية لـ (ربّ) "لا تكاد تزيد على أربع** وظائف هي المبتدأ، والمفعول به، والمفعول فيه، والمفعول المطلق" (599/2).

ولكن يؤخذ عليه أنّ شواهده -هنا- جمل لا شعر وقرآن مع وجودهما بكثرة.

-**عدّ الضمير العائد على الظرف ظرفاً** لا مفعولاً به، كما في قولك "تلك مسافة طويلة مشيتها" وقاسها على "هذا صبرٌ لا يصبره أحدٌ" (388/1).

-ألحق لفظي (بنات) و (أخوات) بجمع المؤنث السالم (35/1).

-سمّى إعراب الجمل محلّياً، أي لا تظهر الحركة لأنّ العوامل لا تؤثر فيها تأثيراً لفظياً (32/1).

-**لم يفرد لشبه الجملة فقرة خاصة في وقوعها حالاً** كما يفعل بعض النحاة القدماء والمعاصرين، لأن شبه الجملة بذاتها لا تكون حالاً بل الحال محذوفة، وهي معلقة بها (490/2).

- إن معظم ما وصل إليه الحلواني من الجديد الصحيح السليم، لأنه قام على المنطق والمحاكمة العقلية بأسلوب علمي في العرض.

وأقول لماذا خص شبه الجملة بفقرة خبراً، أو صفة، وهذه الأبحاث الثلاثة (الخبر، الصفة، الحال) تشترك في عدد من الخصائص، منها أنواعها المفرد، والجملة وشبه الجملة... فهو يقرّ أنه يخالف قدامى ومعاصرين، ولكن لا أرى في مخالفته هذه صواباً، بل انفراداً يفتقر إلى المحاكمة التي كانت في معظم أبحاثه.

-شبّه بناء بعض الأسماء والظروف بسبب شبه الحرف (67/1).

-عدّ الباء زائدة في "علمت بالنبأ" وكذا اللام في "سمعت بقراءتك للبحث" وسمّاها **لام التقوية**، وقال: "وهي حرف جر زائدة عند بعض النحاة" (393/1) وعلّق في الحاشية فقال: "ويرى آخرون أنها ليست زائدة" فلسنا أولاً بحاجة إلى الحاشية، وهو الذي اعتمد الاقتصاد في اللغة، وهو الذي كان يشير إشارة أو يلمح تلميحاً في كثير من المواضع، ثم إننا لا نصل معه إلى الوجه الذي يريد، وهو الذي عدّ التعدي كالجار والمجرور، فلم يكن عنده هنا الدقة التي وصل إليها في كثير من الأحكام.. ومن معاني الباء واللام التي وضعها تشعر أنهما حرفا جر أصليان يعلّقان مع الاسم المجرور بالفعل، فكأنهما المفعول، وهما ليستا من مواضع زيادتهما.

-**أجاز بدل الكل من الجزء** في قولك "أزورك في الرابعة يوم السبت" وفي هذا وجهة نظر مخالفة، لم لا يكون (يوم) منصوباً على الظرفية تقدر (في) في الجملة، وليست -أيضاً- منصوباً بنَزع الخافض، ثم هل يجوز أن أقول زرت صديقي أسرته، وإذا كان هذا صحيحاً فإننا بحاجة إلى الشواهد التي تثبت

القاعدة!! وهل يجوز أن أقول قرأت بعضَه الكتاب!! لا.

وظن في بعض المواضع أنه انفرد بحكم أو قاعدة، من هذا ما قاله في أفعال التحويل "وهذا موضعٌ لم أجد من ذكره ممّن تحدث عن إعراب الجمل، وهي أن تقع الجملة في موضع المفعول الثاني (المختار 91) وهذا ظن يفتقر إلى الحجة والبرهان، فقد يكون إعراضُ القدماء عنه من قبيل المعروف الذي لم يشأ القدماء الوقوف عليه، ثم إنه نفسه وقف عند إعراب الجمل مختصراً مُوجزاً.

ب–المقارنة بين الآراء وترجيح أحدها:

اعتمد الحلواني مقارنة الأقوال والآراء بين العلماء لا سيما القدماء ثم كان يرجّح وجهاً على آخر، مستنداً في ذلك إلى المحاكمة العقلية، والشاهد والقاعدة في هذا، وكان مقنعاً في كثير من الآراء التي رجحها لأنه رصد القواعد، والشواهد، ووصل إلى الترجيح، فهو في هذا يختلف عن المواضع في تحديد الرأي أو البتّ فيه...

من هذا ما ورد في كتابه المختار عن إعراب الجمل فقد وضع عنواناً "**جمل خاصة**" لأربع جمل، **الأولى:** التي **بعد همزة التسوية** فبعد أن عرض لآراء القدماء قال: "وللجملة بعد همزة التسوية أحد موضعين من الإعراب إما أن تكون في محل رفع مبتدأ، وذلك إذا وقعت بعد سواء، وإما في محل نصب على نزع الخافض إذا وقعت بعد لا أبالي.."(147) **والثانية: الجملة التي بعد الحرف المصدري المحذوف** فهو يحدد هذه الجملة بعد عرض آراء القدماء "والذي نذهب إليه هو أنّ هذه الجملة صلة موصول حرفي محذوف مقدر.." **والثالث جملة الفاعل** فقد رأى أن النحاة القدماء يتخبطون في إعراب ما يعرض لهم من هذه الظاهرة (154) لأن الكلام محمول على المعنى، ولأن النحاة يجتهدون في جعل إعرابهم لا يخرج على القواعد المستقرة، ففيها قاعدة صارمة في منع أن تقع الجملة موقع الفاعل (157)، لكنه في النحو الميسر يفسر أكثر، ويرجّح أن تقع الجملة فاعلاً، لأن الكلام في بعض الأحيان يوحي أن جملة ما يجب أن تكون فاعلاً كما ترى في قوله ﴿أفلم يَهدِ لهم كَمْ أهْلَكْنا قَبْلَهُم مِن القُرون﴾ لأنها يمكن تأويلها بمفرد تقديره "ألم يهد لهم كثرة إهلاكنا" ويزيد على هذا فيقول "وقد يكون الفاعل جملة محكية يراد منها لفظها لا إسنادها كأن تقول مثلاً "أعجبني من كلام الحكماء: ليس كل ما يلمع ذهباً". أي أعجبني هذا القول.

فهذا التحليل العلمي يقنع القارئ ويجعله يقرّ بعدد من الأحكام التي انفرد بها أو رجّحها (انظر الميسر 350/1).

- كان يعرض لآراء النحويين وكان يفندها أو يعللها أو يرفض بعضها وأحياناً يعرضها بلا تعليق.

والجملة الرابعة التي تقع موقع المستثنى بـ (إلا) وبعد أن يعرض لكلام القدماء في الآية ﴿لسْتَ عَلَيْهِمْ بِمُسَيْطِرٍ إلاّ مَنْ تَوَلَّى وكَفَر﴾ يقول "وهذا مذهب فاسد لأن (إلا) بمعنى (لكن)، وهذا يعني أنها خرجت عن معنى الاستثناء وتضمنت معنى الاستدراك، ويجب أن يكون ما بعدها مستأنفاً"(156).

–وفي شبه الجملة كان قد أجاز **تعليق شبه الجملة بالفعل الناقص** عندما تكلم على تعليق أسماء الشرط التي تتضمن الظرفية، لكنه يعود فيخالف هذا فينقل عن ثقات النحاة أن هذا لا يجوز لأن الفعل الناقص لا يدل على حدث، وإنما يعلق بخبره لأنه يكون إما جملة فعلية أو اسماً مشتقاً يشبه الفعل التام (166) و (205).

وفي هذا الباب ما ورد من أفعال لا تحتاج إلى فاعل، قال: "وقد يكون الفعل غير محتاج إلى فاعل البتة، ولهذا صورتان تركيبيتان:

الأولـى: أن يقـع الفعـل توكيـداً لفظيـاً لفعـل آخـر (351/1). وأقـول لمـاذا مـا دام الفعـل توكيداً لفظياً، والتوكيد اللفظي لا محل لـه من الإعراب.

الثانيــة: أن تكفـه (مـا) المصـدرية عـن العمـل (352/1) ثم علّق في الحاشية فقال:

لمثل هذه الأفعال توجيه آخر، هو أن تكون (ما) مصدرية لا زائدة كافة، وفي هذا التوجيه يكون المصدر المؤول هو الفاعل، وحينئذ تحسن كتابة (ما) مستقلة، طال ما اشتقت إليك(352/1).

وأقـول: إنـه وإن لـم يصـرح بالوجـه الـذي يرجحـه فكأنـه يـرجح الثـاني ثـم إن فـي كلامـه اضـطراباً، هـو أنـه قـال تكفـه (مـا) المصـدرية، والمعروف أن (ما) المصدرية مع ما بعدها تؤول بمصـدر، فكـان يفتـرض أن يقـول (مـا) الزائـدة الكافة، والأمر الآخر، أن لا ضرورة لكتابة (ما) منفصـلة عمـا بعـدها وإن كانـت مصـدرية فثمـة كلمات كثيرة أعربت متصلة مثل (فيما) و (فيم) و (ألا)= أن لا و (إلا)= إن لا، وأشباهها.

- تفاوت أسلوب الحلواني في التعبير عن البحث موضوع الدراسة بين السهولة الكبيرة وبين الصعوبة التي تمثلت بمناقشة العلماء القدماء بلغتهم.

- يرجح **اعتبار (ال) موصولية في اسم الفاعل واسم المفعول** لأن الضمير يعود عليها كما في قوله تعالى ﴿فالمغيرات صبحاً فأثرن بـه نَقْعاً﴾ (115/1)، و (ال) هنـا اسـم موصـول مـع المشـتق لأنهـا تسـاوي الـذي والفعـل المضارع.

-جوّز وقوع **الباء زائدة في المفعول الثاني قياساً** (589/2) فكأنـه يشـير إلـى زيادتهـا فـي خبـر الفعـل الناسـخ، والمفعـول الثـاني هـو -فـي الأصل- خبر، وكنت أفضل لو شفع كلامه بشواهد شعرية.

وكـان قـد علـق شـبه الجملـة بـالمفعول الثـاني (المختار 172).

- رجح **إعراب (عدا) (خلا) حرفي جر أصليين** يتعلقـان بمـا قبلهمـا ويعلـق فيقـول "علـى اعتبارهمـا حـرفين شـبيهين بالزائـد فقـال: إنَّ النحاة الثقات لا يقولون بذلك" (466/2).

-رجح **إعراب كل صفة** في قول جرير.

ألست أحسن من يمشي على قدم

يـا أملـح النـاس كـل النـاس إنسـانا

وقد تقدم الكلام عليه.

- **فضَّل في نداء الترخيم لغة من ينتظر** فهي أكثرها استعمالاً (569/2).

- **ألحق اسم الإشارة بالمفرد العلم في النداء** (544/2).

-**عد المنادى الموصوف من الشبيه بالمضاف** (453/2).

- أيد جملة البدل (696/2).

- **أعرب ضمائر النصب المنفصلة** كلمتين (إيا) واللواحق (86/1).

- **رجَّح إعراب جملة المفعول بـه مقول القول نائب فاعل** إذا ورد الفعل بالبناء للمجهول (المختار 87).

- **أيد استعمال لغة "أكلوني البراغيث"** ما دامت استعملت في القرآن الكريم (363/1) ولكنه لا يفضل أن تستعمل في أيامنا هذه فهي لغة منقرضة لا داعي لإحيائها اليوم (364/1).

-أجاز تقديم خبر كاد على اسمها إذا لم يكن مصدراً مؤولاً تقول "كاد يذهب البرد" والأصل كـاد البـرد يـذهب (294/1) فهـو يخـالف البصـريين فـي إعطـاء الاسـم المتنـازع عليـه للأقرب، فأعطاه للأبعد.

ج-مواضع فيها تقصير:

بـدا لـي مـن خـلال مـا قـرأت أنَّ ثمـة أبوابـاً

قصّر فيها الحلواني، أو أنَّ نقصاً ما وقع في خلال الفقرة الواحدة، وإمّا أن يكون هذا النقص لعدم قناعته بالفقرة نفسها، وإما لترجيحه وجهاً آخر، ولكنّ هذا لا يعني أن أسوغ له كل ما وقع فيه، فثمة أبواب وقع فيها الخطأ أو التقصير، وكان الواجب أن يتم الباب كله ما دام كتابه "النحو الميسر" شاملاً عاماً، وما دام هدفه تقديم النحو ميسراً للطالب والمتعلم، وما أود أن أقف عليه هو بعض المواضع التي لا يزال الطالب يقع فيها في الخطأ، أو التي هي بحاجة إلى شرح وتوضيح، ولا سيما تلك المشكلة أو الصعبة، وسيكون لي ردّ على هذا في نهاية كل فقرة.

- **أعرب اللقب بعد اسم العلم بدلاً، أو لطف بيان** مثل أحمد شوقي، ولكنه لم يعرب الأسماء التي نُسبت إلى مكان، بل لم يحاول المقارنة بين هذين اللقبين، مع أنّ هناك فرقاً واضحاً بينهما، وكنت أتوقع أن يقول غير ما قال، وأن يحلّ المشكلة التي لا تزال مستعصية، ماذا نعرب اللقب بعد الاسم إذا كان اسم علم أو كان مركباً، أو كان منسوباً؟ ولا سيما في هذا العصر الذي كثرت أنواع الألقاب، وكأني به يسير مع من أعرب المنادى مثل خالد بن الوليد، وهذا لا يقاس على ذلك، فالواجب توحيد إعراب الألقاب أياً كانت ونكون بهذا قد قلّلنا من التأويل، وهو الذي رفض التأويلات! ولو كان لي رأي لكان إعرابه صفة –دائماً– قياساً على الألقاب المنسوبة، وعندنا من هذا كثير.
- ومن هذا أيضاً كلامه **على المصدر الصريح وعمله**، لكنه لم يقف عند إعراب المصدر (أحقاً) الذي كثر استعماله، وجاز في إعرابه وجهان. المصدر النائب عن فعله، أو شبه الظرفية.

–ومن هذا الكلام على **شبه الجملة** فقد علّقها بمحذوف من الخبر، أو الصفة، أو الحال، أو صلة الموصول (603/2)، ولكنه لم يشر إلى تعليقها بالمفعول الثاني، وهو الذي ذكرها في غير موضع، ولم يشر إلى سدّها مسدّ نائب الفاعل، وكذا تعليقها بفعل القسم المحذوف والشواهد على هذا كثيرة.

- وقد يكون كلامه المختصر عن الجمل فيه شيء من التقصير لأنه موجز جداً، فقد وقعت الجملة الخبرية في أقل من صفحتين (المختار 83–84) وجواب الشرط في أقل من ثلاث صفحات، ولما وصل إلى الجملة الاستئنافية قال: "وتستحق الجملة الاستئنافية مزيداً من التفصيل لأن لها مواضع كثيرة، وقد تدقّ عن الفهم إذ تلتبس بغيرها من الجمل (المختار 115) لكنه لم يفِ بوعده، ولم يفصّل في الكلام عليها، ولم يشرح، ولم يفسّر، ولم يتوسع، فلم يفعل، إلا أنه استشهد بشاهد واحد على كل حرف من حروف الاستئناف علماً بأن إعراب الجملة الاستئنافية يصعب على الطالب، ولا سيما إذا كان في خلال النص.
- **رفض أن يثبت الكلام على الأعداد في درس التمييز**، قال "مع أن لا صلة له بعلم النحو عامة، وببحث التمييز خاصة، لأنه ليس بظاهرة تركيبية، فالنحو يدرس علاقات الكلمة بعضها ببعض" (515/2) والسؤال الذي يطرح: إذا لم يثبت هنا فأين يُثبت، ثم إنه لم يثبته في درس مستقل، بل عاد وذكره مختصراً في درس التمييز نفسه!! وغريب منه أنه لم يقف عند إعراب العدد صفة، وفي هذا الباب كلام كثير.
- لم يذكر في الأفعال المتعدية إلى مفعولين أصلهما مبتدأ وخبر أن شبه الجملة تقع مفعولاً ثانياً وتتقدم على المفعول الأول،

– كان بعد أن يعرض لوجوه الخلاف بين النحويين بلغة سهلة يستشهد بآيات من القرآن الكريم.

ويجوز أن يحل محله شبه الجملة، مع أنه وقف عند هذا الباب فقال "والفعل المتعدي إلى مفعولين كالمتعدي إلى مفعول واحد في الحذف إذ يجوز أن يحذف أحد المفعولين إذا دلّ عليه دليل" (400/1).

- لم يشر إلى جواز أن يكون المشتق العامل خبراً، والمعمول مبتدأ مؤخراً فيشكلا جملة إعرابها هو إعراب المشتق إذا عمل.
- لم يذكر الحال شبه جملة.

وبعد...

فقد اطلعنا على النحو الذي قدمه د. محمد خير الحلواني في كتابه "النحو الميسر" وبعض الأحكام من كتابه "المختار" التي لم يضمّها الكتاب الأول الذي يُعدّ صفوة آرائه، وكتبه التي ألّفها ولا سيما التعليمية وقد وجدنا عنده آراء وأحكاماً تصلح أن يُطلق عليها نظرات في تجديد النحو العربي، بل هي –حقاً– تجديد لم يصل إليه كثيرون ممن سبقوه، فكان في عمله –برأيي– رائداً من رواد تجديد النحو العربي.

– للضمير في لغة العرب أهمية كبيرة، فهو كثير الاستعمال لأنه يؤمن للغة عنصر الاقتصاد الذي تسعى إليه.

وقد قدم لنا النحو بطريقة علمية منطقية، ومنهج صحيح سليم، دقيق جدير بالنظر، وهو الذي ناقش العلماء القدامى ووصل إلى آراء تفرّد بها، ورجّح بعضها على بعض آخر مستنداً في هذا إلى التحليل والمناقشة العلمية ورفد هذا بالشواهد التوضيحية بدءاً من الشعر الجاهلي وانتهاءً بالعبارة بل الكلمة المفردة التي من يحيط القارئ المعاصر، يُضاف إلى هذا الطريقة التعليمية التي أجاد فيها فهو معلم وهذا ما أفاد منه في التجديد والتيسير لأن المعلم هو الذي يكشف الخطأ فيصححه، ويذلّل الصعوبة لأنه يعرف مواطنها.

إن ما قدمه د. الحلواني تميز بالدقة في الحكم والعبارة والمصطلح والرصد الذي غاب عن كثيرين، مستفيداً –أيضاً– من علم اللغة الحديث في عبارته التي أقنعت فقدّم لنا نحواً ميسراً، فهو –وإن قصّر في بعض الجوانب– رائد لا يقلل من جهده بعض الهفوات أو وجهات النظر الخاصة التي طرحها، ويبقى أن هدفه تقديم النحو العربي على صورة معاصرة سليمة صحيحة في وقت لا يزال كثيرون يجدونه المادة الأصعب، وهو ليس كذلك لمن أراد أن يتعلم.

❑❑❑

سحر المأثور الشعبي في المســـرح

عبد الفتاح قلعه جي

ما من شيء ذي بال في الفن والأدب سوى الجديد، وللوصول إليه في المسرح لا بد من التجريب. ومغامرة التجريب لا تعني الانزياح عن الذاكرة الشعبية، فالعملية هي عملية إبداع أكثر مما هي عملية ابتداع.

-ما من شيء ذي بال في الفن والأدب سوى الجديد، وللوصول إليه في المسرح لا بد من التجريب.

ثمة نقطة مرجعية دائماً للانطلاق: قد تكون فكرة أو حكاية قديمة أو أغنية شعبية أو مثلاً شائعاً أو لعبة طفلية أو غير ذلك مما تختزنه الذاكرة الجمعية، ولا بد للمسرحي أن يدرك أولاً هذه الحقول المعرفية السحرية التي تختزن تجارب إنسانية، وأن يؤمن بخصوبة المادة التراثية، ويتبين مدى طواعيتها للتشكيل المسرحي، وسيكون لديه دائماً ما يقوله من خلال هذه المادة وهذا التشكيل؛ لأن الهدف ليس الاسترجاع وإنما هو تقديم رؤية فكرية وجمالية فنية. وإن حمل المأثور من مرجعيته وجماهيريته إلى معمل المسرح هو التأصيل نفسه، وهو جوهر التجريب.

البحث في الدال والمدلول

يبدأ المسرحي عمله بانتقاء مادته من المأثور الشعبي، يقع عليه مصادفة أو من خلال مطالعاته أو بحكم جماهيرية المأثور، لكنه وحده كمبدع يدرك الإمكانات الدلالية والدرامية فيه والتي تحقق طموحاته في تقديم رؤيتيه الفكرية والفنية على منصة التشخيص.

لقد وجد ونوس في تقديم المملوك جابر جلدة رأسه لتحمل رسالة إلى العدو دالاً درامياً متوهجاً، وفي شخصية جابر مثالاً للانتهاز في مرحلة الضعف والفتن والحروب. وقد يأتي التوجه إلى مادة تراثية معينة نتيجة لمحرض، فحين قال طه حسين: من يكتب لنا عن إرم ذات العماد انبرى خليل هنداوي وكتب مسرحيته، ومثل هذه الموضوعات الغارقة في أعماق الزمن لها سحرها الخاص.

غالباً ما يبحث المسرحي عن مادة المأثور الشعبي أو الديني ليعبر من خلالها عن نظرته إلى الحياة وعن قلقه الفلسفي واستشرافه للآتي، وفي ذلك يلتقي أكثر من مسرحي، كاتب أو مخرج، في مادة ويفترقون في الفكر وتشكيل

الأحداث والشخصيات والتناول الفني.

وسنأخذ مثالاً على ذلك القصة القرآنية عن هاروت وماروت، وهي قصة موضوعها السحر نفسه، ولها سحرها الحكائي والشعبي.

* الإشارة القرآنية لقصة الملكين هاروت وماروت ببابل كانت الأساس الذي انطلق منه كاتبان مسرحيان في مسرحيتين تحملان العنوان نفسه "هاروت وماروت" وهما لخليل هنداوي من حلب وعلي أحمد باكثير. صدرت مسرحية الهنداوي عام 1933م وقد جاءت تحمل قلقه الفلسفي وتردده بين الشك واليقين في محاولة جادة للوصول إلى المعرفة اليقينية.

يقول:

"كتبت هاروت وماروت في ظروف من حياتي مضطربة ولذا جاءت تحمل قلقي الباطني وطموح نفسي.

وجاءت تالية مسرحية علي أحمد باكثير تحمل دعوة إلى الإيمان بالله، وفيها يتحدث الحكيم هرمس بمفهومات إسلامية بالرغم من الفارق الزمني البعيد بين عصر بابل والإسلام.

هرمس: إني كنت وما أزال أدعو الناس بملء صوتي إلى توحيد الله لتقريب ذلك اليوم الذي تتحد فيه الإنسانية وتتعاون على ما فيه خيرها وصلاحها، وإلى نبذ الآلهة المتعددة التي لا تملك لها نفعاً ولا ضراً وإنما تفرقهم شيعاً تتناحر وتتنابذ في سبيل الشيطان".

وفي المسرحية يتحدث باكثير عن عالم يبلغ فيه الإنسان سن الرشد، يوتوبيا جميلة، حيث يسود الإيمان وينمحي الظلم والعدوان.

إيلات: ومتى يبلغ الإنسان رشده؟

هرمس: يوم لا يسيطر فيه سفهاؤه على حكمائه. ولا يبغي أقوياؤه على ضعفائه.

أما الكيانات السياسية والدول التي تقف في وجه هذا الهدف الأسمى فلا بد أن تبيد، وثمة ولادات جديدة دائماً حتى تتحقق تلك اليوتوبيا الإنسانية السعيدة. والمؤلف هنا يتخطى الدلالة التاريخية القريبة إلى الدلالة الأبعد والتي تتقاطع مع الواقع، فما يقصده هو أنه لا بد للنظم العالمية الطاغية أن تتفكك وتنهار، ولا بد للعروش المتجبرة أن تتداعى، كأنما يرهص بظهور العولمة حديث اليوم.

عزرائيل: إن بابل قد وقفت في طريق تقدم الإنسان فوجب أن تبيد لينشأ مكانها جيل جديد من إنسان جديد.

ثمة مصطلحات تنتشر في ثنايا المسرحية إلى معاصرة على المستوى اللغوي حيث يستعمل عبارات حديثة مثل: أسرار علمية، صواريخ.

ايلات: أجل قد وقعت يا هرمس. ألم يثر ذلك الإله حين رأى أولئك العلماء قد أوشكوا أن يغزوا الفضاء بصواريخهم فبلبل الله ألسنتهم في البرج لتبقى الأسرار العلمية مخزونة في صدورهم؟

يسمى باكثير شخصيات مسرحيته بأسماء معبودات في العصر الجاهلي: مناة. العزى. يعوق بعل.. أما أميرة القصر فتأخذ اسم "إيلات" وهي "اللآت" وهذا ينسجم مع غرض المسرحية الرئيس وهو الدعوة إلى الإيمان. أما الهنداوي فيسمي أميرة القصر وبطلة مسرحيته "بيدخت" ويسمي شخصيات مسرحيته بأسماء بابلية قديمة.

وإذا كان هرمس الحكيم في مسرحية باكثير هو المؤمن الداعية إلى التوحيد والصلاح والأخلاق الفاضلة فإنه في مسرحية الهنداوي وانسجاماً مع قلق الكاتب الفلسفي وشكه هو الساحر نوبخت الذي يريد قهر السماء.

نبوخذ: وماذا تريد أن تصنع بعد قهرك السماء؟

غامرة
يب لا تعني
ياح عن
رة الشعبية،
لية هي
ة إبداع أكثر
هي عملية
ع.

نويخـت: أريـد أن أقطـع كـل علاقـة بـين السـماء والأرض، أريد أن ألفت نظر الإنسان إلى الأرض.

إذن يشترك الكاتبان في فكرة القهر وامتلاك القوة العظمى غير أنهما يفترقان في الهدف فيسير كل في اتجاه. فإيلات في مسرحية باكثير لا تريد قهر السماء وإنما تريد استعمال القوة التي يمدها بها السر السماوي في قهر العالم وبسط نفوذ بابل على الأرض، كأنه يشير بذلك إلى ما تبغيه القوة العظمى اليوم في العالم من امتلاك الآلة المدمرة والتكنولوجيا الحديثة للسيطرة على العالم، ترى هل كـان بـاكثير وهـو فـي منتصـف القـرن الماضـي يستشعر نشوء نظام عالمي جديد، وبوادر زحف العولمـة علـى الشـعوب مـن سـماء حـرب النجـوم والصواريخ؟

إيـلات: لقد أدركت الآن أنني أستطيع أن أصعد إلى السماء حيث أشاء. لأخضعن شعوب العـالم كلهـا لبابـل وحيـاة سـواع، لأجعلهـا جميعاً تركع لعظمة بابل.

ماروت: لا يحق لك أن تستخدمي السر في البغي والطغيان.

تـرى ألا يحـق لنـا أن نسـأل: هـل يتحـدث باكثير عن بابل أم عن الولايات المتحدة الأمريكية اليوم؟.. ولكن المبدع مرهص دائماً بالحدث قبل وقوعه.

فـي الوقت الـذي يـدعو فيه بـاكثير الإنسـان إلى مزيد من الإيمان، واعداً البشرية بضربة إلهية تقضـي علـى الظلـم والطغيـان (إيـلات تتحـول إلـى حجـر فـي الزهـرة) مـن غيـر أن يكـون ذلـك عـن طريـق ثـورة وطنيـة أو شـعبية، فـإن الهنـداوي فـي مسـرحيته يؤكـد علـى لسـان نوبخـت علـى قيمـة الإنســان، فهــو محــور الأشــياء وغايــة الوجــود، ويشـحن نفسـه بالرغبـة التـي تولـد الثـورة، وحريـة الإنسان دائماً مقرونة بالقلق والعذاب.

نوبخـت: تعلمـوا أن تولـدوا بـالثورة، لأن مـا يولد بالثورة لا يموت.. ثوروا حتى تعلم الأرض أن عليها أحياء.

وإذا كانـت إيـلات تريـد بسـط سيطرتها علـى العـالم شـأن القـوى العظمـى اليـوم فـإن بيـدخت تتخفف من أثقال المادة وتصفو نفسها، في حين يسـقط فـي هـذه الأثقـال الملكـان، وهـذا يـذكرنا بتاييس بطلة أناطول فرانس.

والإنسـان (هـرمس) يسـتغفر للملائكـة لـدى بـاكثير بعـد أن هـوى المكـان فـي الخطيئـة واليـأس فيئسا من استقبال الله لتوبتهما. أما الهنداوي فلا يأس لديه، وثمة أمل دائماً.

هاروت: بابل.. بابل.. غلبنا على أمرنا.

ماروت: تمل العذاب ولا تيأس.

الخطيئة في مسرحية الهنداوي تفتح للملكين بـاب الأمل والحب الحقيقي والمختلف عما عرفاه فـي السـماء، وذلك هو المكسب الجديد لهما من الأرض والخطيئة.

مـاروت: نحن اليوم أكثر تعلقاً بالسماء من كل يوم.

وعندما يصيح نوبخت: أعلن يا نبوخذ ظفر الإنسان على الملائكة.

يقول الملكان: بل أعلن ظفر الإنسان على الإنسان.

لقـد انتصـر الإنسـان فـي مسـرحية الهنـداوي مـرتين: مرة حين جذبت نـوازع الطين إليهـا نـوازع النور وغرق الملاكان في حب جسدي أثيم. ومرة حين تخلص الإنسان (بيدخت) من نوازع الجسد ليصعد إلى عالم النور السماوي.

وتنتهـي مسـرحية هـاروت ومـاروت لبـاكثير بهـذه المقولـة: إن مـن يتحـدى الإرادة الإلهيـة فـي

–غالباً
يبحث المسر
عن مادة المأ
الشعبي أو الد
ليعبر من خلا
عن نظرته
الحياة وعن ق
الفلسفي
واستشرافه للآت

الحق والخير والإيمان يهلك ويتحول إلى حجر، كأنه يهدد الذين يكفرون بالله والإنسان، ويقرع طغاة العالم بالحقيقة الأبدية وهي الموت كأنه يقول "فاعتبروا يا أولي الألباب"

عزريائيل: يا أهل بابل إن ملكتكم إيلات قد وصلت إلى كوكب الزهرة.

أصوات: (هاتفة) إلى كوكب الزهرة! تباركت يا إيلات، المجد لك يا إيلات.

عزريائيل: ولكنها لن تعود.

منـاة: (بأعلى صوتها) لا تصدقوه، إن ملكتكم ستعود عما قريب.

عزريائيل: لقد مسخت حجارة في ذلك الكوكب، فهي باقية إلى يوم القيامة.

* إن التجريب المسرحي في سعيه إلى الجديد وإعادة التكوين يضبط البحث علاقته مع المأثور، والمسرحي في هذه الحالة باحث له طريقته الخاصة، تحكم بحثه قواعد الفكر والفن والإبداع. ولا بد له من فترة تتبع واستقصاء للوثائق الضرورية قبل الدخول إلى المعمل المسرحي.

التجريب ... مرحي في ... يه إلى الجديد ... دة التكوين، ... ط البحث ... قته مع ... ثور، ... سرحي في ... الحالة باحث ... يقته الخاصة، ... م بحثه قواعد ... ر والفن ... بداع.

في مسرحيتي "عرس حلبي وحكايات من سفربرلك" استمرت فترة البحث والاستقصاء أكثر من سنة، كنت أبحث عن دالات تقودني إلى الحاضر من خلال الماضي المستمر، وذلك في الكم الكبير الذي جمعته من الهنهونات والشديات والأمثال والحكايات والطقوس الاحتفالية من خلال الوثائق والالتقاء بمعاصري تلك الفترة. ثم بدأت مرحلة الاختيار الصعبة بما تتطلبه خطة الدراما والفكر في العمل. ربما تكمن الصعوبة في أن مأثورات معينة كأغنية شعبية أو حكاية وبحكم جماهيريتها تغريك بإدراجها في تركيبة العمل المسرحي لكن الشرط الدرامي والرؤية الفكرية تبعدها، ثم تجد أخرى أقل جماهيرية مكاناً لها، وهنا يقدم المسرح للمأثور خدمة في توسيع مساحة انتشاره.

وبما أنني قدمت في النص الأصلي المطبوع مادة واسعة مفتوحة على مرجعيتها كي أترك للمخرج حرية الاختيار والتجريب، لهذا حين قرر المسرح القومي بدمشق عام 1983 تقديمها اتصل بي المخرج محمد الطيب لإعداد النص وإعادة توضيب موتيفات العمل ومشاهده ليكون نصاً للخشبة، وكانت فرصة لي كي أعيد النظر في رسم أو تعميق بعض الشخصيات، فالفكر الإنساني متحرك باستمرار ضمن شروط زمانية ومكانية متبدلة.

المخرج الذي كان حريصاً على تقديم مادة شعبية في مشهدية محفوظة في ذاكرة الخشبة والواقع أكثر من حرصه على خوض مغامرة التجريب على المأثور نفذ العمل في احتفالية جميلة لكنها بعيدة عن دهشة التجريب.

الثابت والمتحول

من المأثور إلى التجريب

إن الكثير من المأثورات الشعبية تحمل دلالات ثابتة متوارثة مثل: الأمثال والحكم والأقوال والحكايات والأغاني الشعبية.. فهي تستعمل كمسلمات يؤكد فيها المتحدث آراءه. المسرحي لن يكون حريصاً على تقديم هذه المادة بدلالاتها الموروثة أو شكلها القديم، إذ لا بد أن يحدث انزياح دلالي مواز للانزياح الفني، وهذا قد يشكل للمتفرج صدمة أو دهشة، رفضاً أو قبولاً.

كيف يمكن للمسرحي أن يخرج من المقدس إلى الدنيوي من غير أن يقلل من جماهيرية المأثور الشعبي؟ إن اختلال العلاقة بينهما قد يؤدي إلى انصراف المتفرج عن العرض وأطروحاته. وإذا كان للمأثور سحره وحصانته

الماضوية وشيوعه فإن المسرحي يمتلك عناصر عديدة في العرض يمكن أن يؤكد من خلالها آراءه ورؤاه الفنية، وليحقق ذلك لا بد أن يكون مزوداً بمخزون ثقافي تراثي ممتاز.

كمثال نأخذ العلاقة بين الآباء والأبناء من خلال الموروث الحكمي.

هناك أمثال تعطي الآباء المرجعية المطلقة في البيت كقولهم: اللي مالو كبير يستعير لو كبير.

الكبير في البيت بركة. الولد ولد لو عمر بلد. لا تطول الحبل لابنك بشنق حالو فيه.

وهناك أمثال وأقوال تؤكد دور الأبناء وضرورة استقلاليتهم كقولهم: ابنك لما بكون صغير ربيه ولما بكبر خاويه. إذا طلعت دقن ابنك احلق دقنك. لا تكرهوا أولادكم على أخلاقكم لأنهم مخلوقون لزمان غير زمانكم –علي بن أبي طالب –

هذه مرجعيات متباينة، ولا شك أن اختيار المرجعية ستختلف من مسرحي إلى آخر تبعاً لسنه وآرائه. وإذا كان حيادياً فإنه سيجعل شخصياته تقابل الموروث بالموروث.

* إن ظهور شخصية تاريخية أو شعبية لها سحرها الخاص، على خشبة المسرح فجأة وضمن حدث معاصر في إطار المسرح داخل المسرح يمكن أن يلهب الصالة، لكن هذه الشخصية قد تفقد ألقها إذا لم تتوفر في العرض شروط تبرز ثوابتها القيمية، وتبرزها في مستوى التصور الشعبي والتاريخي لها. إن إحكام هذه العلاقة دقيق جداً، وقد شكل ظهور صقر قريش في مسرحية المهرج للماغوط نقلة اندهاش كانت كممارسة السحر، ومنحت الشخصية العرض جانباً هاماً من جماهيريتها. كانت المفارقة في أن صقر قريش (ثابت) يقتحم المسرح ليزجر فرقة مسرحية تقدم الشخصيات التاريخية بطريقة تهريجية (متحول).

وهذا الأمر يقودنا إلى مصداقية التعامل مع التراث.

* يستفيد المسرحي من نجومية أبطال الحكايات والسير في مثل عنترة والزير وجحا وقراقاش. ولكن من الخطأ أن يعتمد على هذه النجومية فحسب، لأن هذه الشخصيات لا تتحرك في الفراغ، فالصحراء بنخيلها ورمالها، وشروق الشمس عليها وغروبها، والخيمة والسيف والترس.. هذه كلها لا يمكن أن تفصل عن عنترة، وهذا يقودنا إلى التساؤل: إلى أي مدى يمكن إجراء تغيير في هذه الشخصيات الموروثة من غير الإضرار بنجوميتها على الخشبة أو تعصف بالتصور الشعبي لها، وهل يبيح لنا التجريب أن نجعل من عنترة جباناً، ومن جحا رزيناً جاداً، ومن إبليس مصلحاً اجتماعياً، ومن الغولة في الحكايات الشعبية التراثية مسألة إشكالية. حتى قال أحد الزملاء المسرحيين في ندوة عربية: "لا أحد يمنعني أن ألبس صلاح الدين الأيوبي الجينز!"

وقد يقع المتفرج في البدء في وهم أن هناك انزياحاً دلالياً في الشخصيات الشعبية الموروثة فيستفز، ثم ما يلبث أن يدرك أن الغرض هو إبراز مفارقات ساخرة بين واقع مترد وماض مجيد، وهذا ما فعلته في مسرحيتي "صناعة الأعداد" في صنع شخصية معاصرة تحمل اسم صلاح الدين الثاني متكئاً على خلفية من الأحداث التاريخية المرتبطة بأحداث معاصرة في لحمة من المفارقات المتداخلة.

إذا كانت بعض المأثورات الشعبية من أمثال وأقوال وحكايات تلخص تجارب إنسانية، فإن الأغاني الفولكلورية والشعبية تبقى محببة للمتفرج وتبسط أمام المسرحي مدى رحباً في الاستفادة

–إن الكثير ...
المأثورات الش...
تحمل دلا...
ثابتة متو...
مثل: الأ...
والحكم والأ...
والحكايات
والأغاني الشع...

منها، وذلك يعود إلى عدة أمور:

1-جماهيريتها واحتفاليتها واستمرار الحياة فيها.

2-غناها وتنوع موضوعاتها التي تعبر عن دقائق من المشاعر الإنسانية أو جزئيات من الحياة اليومية.

3-صيرورتها وتحولاتها الدلالية والمشهدية مع بقاء عنصر ثابت يكون المرتكز اللحني والمدخل اللغوي، حيث يحافظ على نص المقطع الأول كلازمة مع التبديل أو الزيادة في نصوص المقاطع التالية بما يلائم المشهد ويساهم في إغناء الحدث والشخصية والموضوع.

4-الأغنية في العرض المسرحي لها جذورها في الذائقة العربية ولهذا فقد طرز مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع وسلامة حجازي وغيرهم عروضهم بمقاطع ووصلات غنائية، كما أن تلبية حاجات هذه الذائقة استدعى ظهور المسرح الغنائي.

عندما قدم النقاش مسرحية "أبو الحسن المغفل" مستلهماً حكاية من ألف ليلة وليلة، لم يحدث انزياح دلالي كبير كالذي حدث حين قدم القصة نفسها سعد الله ونوس في مسرحية "الملك هو الملك" حيث وظف الحدث في صالح الإيديولوجيا. وعلى الغرض نفسه عمل ناظم حكمت في مسرحيته "حكاية حب: فرهاد وشيرين" وهي الحكاية المعروفة في الموروث الشعبي الفارسي والتركي باسم خسرو وشيرين، وقد نظمها الشاعر الفردوسي في ملحمته واقتبسها أدباء كثيرون منهم الشاعر الفارسي نظامي، والتركي شيخي. وقد فرض الانزياح الدلالي خلق شخصية هي فرهاد الذي يشق الصخر ليسقي محبوبته ويظفر بقلبها ممجداً العنصر الفارسي. ولكنه عند ناظم حكمت يشق الصخر ليجري الماء ويسقي شعباً كادحاً بائساً، ممجداً بذلك العمل نفسه.

لقد أغرى التراث الشرقي الخصب المسرحيين بارتياد آفاقه ونقله إلى معمل التجريب.

وبسبب ما تتصف به كثير من هذه الموروثات من غموض مقدس، وحركة كونية، وجغرافية مبهمة وزمن دائري كيفي، فإنها تشكل مادة ساحرة ومدهشة للتجريب المسرحي.

وقد يمزج كاتب موروثين أسطوريين في بوتقة واحدة كما فعل رؤوف مسعد في مسرحيته "يا ليل يا عين" حيث مزج أسطورة العاشقين ليل وعين بأسطورة إيزيس وأوزوريس. وإن شدو المغني بالليالي المشهورة ياليل.. يا ليلي.. يا عين في مسرحية تتناول هذا الموروث موضوعاً يشكل نقطة انطلاق متوهجة، ويخلق مناخات ملائمة لمتعة بصرية وسمعية آسرة.

المأثور زخرفة

أم بناء؟

الرغبة في توفير المتعة واكتساب جمهور عريض من مختلف الشرائح قاد المسرحيين إلى التماس طريقين:

-طريق البحث عن الأعمال الكوميدية المترجمة أو العربية.

-طريق البدايات، أي العودة إلى مسرحية موروثاتنا الأدبية والشعبية الأسطورية، والحكائية والقولية والغنائية. واختلفت طرق التعامل مع هذه النصوص، ذلك أن أي مخرج يتعامل مع نص كهذا لا بد أن يضبط العلاقة بين المأثور في كينونته المرجعية الشائعة، وبين كينونته في النص المكتوب، ثم بين صيرورته المعملية أثناء التدريبات على العرض.

ثمة مسرحيون عمدوا إلى خزائن التراث والتاريخ مثل ألفرد فرج وعبد الرحمن المناعي وعز

إذا كانت
ـس المأثورات
ـعبية من أمثال
ـل وحكايات
ـص تجارب
ـنية، فإن
ـاني
ـكلورية
ـعبية، تبقى
ـبة للمتفرج،
ـط أمام
ـرحي مدى
ـ، في
ـتفادة منها.

الدين المدني ويوسف العاني ليعيدوا ويبنوا من مادته أعمالاً مسرحية تعادل ما بين الموروث والواقع، تطغى الشعبية فيها حيناً والفكرية حيناً. هكذا كان العمل في الزير سالم وعلى جناح التبريزي يتم بنفس اتجاه العمل في مقامات الهمذاني والإمتاع والمؤانسة وفي يا ليل يا عين والحادث والكائن، وفي الملك هو الملك والفيل يا ملك الزمان وفي المفتاح وفي اختفاء وسقوط شهريار، برغم اختلاف زوايا الرؤية ومحاور الفكر وخصوصية التجربة.

عندما كتبت مسرحيتي "صعود العاشق" وهي قصة الشيخ صنعان في كتاب منطق الطير لفريد الدين العطار، كان علي خوض غمار التجربة الصوفية قبل البدء ليس فحسب بغرض الوصول إلى نص صوفي يبحث في قضايا ومفاهيم صوفية أساسية كالعشق والكفر والإيمان والمريدية ولكن من أجل الوصول إلى رؤية إخراجية كلية للعمل، فالكلمة لا تعدو أن تكون جزءاً من لغة الخطاب المسرحي. كان لا بد من تصور مكونات العرض: مرقاة ترمز إلى المقامات والأحوال. حركة دائرية حول مركز. منظور روحي في تشكيلات وهندسة الفضاء المسرحي. مؤثر موسيقي حي يقوم به عازف الناي وهو أحد المريدين. إضاءة تخلق مناخات العروج الروحي. وهذه الأمور كلها تجعل المسرح أشبه بممارسة السحر.

إن عملية التجريب تبدأ من كاتب النص الذي لا يكتب مادة للقراءة السطحية وإنما يؤلف عرضاً متكاملاً، ثم تنتهي إلى المؤلف الثاني على الخشبة أي المخرج وهو القادر على تحويل شيفرات النص وجملة العلامات اللغوية إلى نسق من العلامات تؤديها بتكامل جميع مفردات العرض بوصفه عملية إبداع معقدة تمتلك قوة تعبيرية تحافظ على سريان تيار السحر ما بين الخشبة والصالة.

عندما كان هذا الاتجاه يتأصل لدى فريق من المسرحيين من أجل إعادة الوعي بأهمية ممتلكاتنا الثقافية وطواعيتها للتجريب المسرحي، كان فريق آخر يختصر الطريق فيجعل المأثور مادة تزيينية لزخرفة العرض وليست عضوية.

منذ أن أدخل الرشود ممثليه بفوانيس مضيئة من الصالة كثر استخدام حركة الفوانيس في مقدمات العروض أو بعض مشاهدها لتطريز العرض بلوحات تشكيلية –تعبيرية مرسومة بالأبيض والأسود: أضواء وظلال وأشباح رجال وأغان قديمة وحركة فوانيس في فضاء مظلم. مشهد لسنا في سبيل مناقشة سحره وجماله ولكن لا بد من التأكد من مدى ارتباطه العضوي بالحدث ومكانه ووظيفته في سينوغرافيا العرض.

كلنا يعلم أن شوارع المدن العربية والمساجد والقصور قبل عصر الكهرباء كانت تضاء بفوانيس على الجدران، وكان لها موظف يحمل عصا طويلة ليشعلها في المساء اسمه الدومري، وكانت الأسر التي تخرج للسهرة تحمل فوانيس كهذه. إن حركة الدومري ليلاً بعصاه في مسرحية يكون هذا المشهد جزءاً من شبكة الأحداث فيها سيقدم للعرض جماليات فنية ومناخات تاريخية صادقة، ويحرك الذاكرة بهذه الأجواء الشعبية السحرية المحببة، وبحركة الحياة اليومية الطبيعية.

كيف يمكن للمسرحي أن ينقل المأثور الغنائي الاستعراضي الشعبي ذا الجماهيرية الواسعة كحوارية السمراء والبيضاء:

اسمعوا قول المغنى

عالسمر والبيض غنى

أو غيره من مشاهد العرس الاستعراضية أو ألواناً من المشاهد الاستعراضية الغنائية الاحتفالية

-أغرى الت...
الشرقي الخص...
المسرحيين بار...
آفاقه ونقله ...
معمل التجريب

-ثمة مسرحيون عمدوا إلى خزائن التراث والتاريخ، ليعيدوا صياغته، ويبنوا من مادته أعمالاً مسرحية تعادل ما

في الريف والبادية من أرض الواقع إلى المسرح من غير أن يختصر جماهيريتها وسحرها أو يضر بالبنية الدرامية والإيقاع العام للعرض؟ إنه بلا شك مسألة تزمين دقيق، وتوليد للمشهد من رحم العرض، وإحكام ربطه مع المشاهد الأخرى.

إن نقل الموروثات الجاهزة يمكن أن تتم بطريقتين:

1- نقلها إلى المسرح كما هي عليه في الطبيعة مع مراعاة التزمين المسرحي وشروط العرض، ولكن ما يخشاه المسرحي هنا أن تطغى متعة التماس المباشر مع الموروث الحي على حركة الفكر في المسرحية.

2- إعادة إنتاج هذه المشاهد مع المحافظة على لحنها الأساسي، أي بنيتها الفنية الجمالية، أي أن المسألة مسألة انتقاء وتطوير وتوزيع كما التوزيع الموسيقي للحن القديم، بحيث يكون الإنتاج الجديد في صالح الرؤية الفكرية والفنية للعرض.

الحياة الدينية أيضاً حافلة بمشاهدها الاستعراضية والإنشادية. عند المسلمين: حلقات الذكر. فتلة المولوية. المولد النبوي. التعزية الحسينية. زيارة أضرحة الأولياء والمتصوفة كاحتفالات العجمي في سلقين. مواكب خميس المشايخ في حمص. خميس مريم. وعند المسيحيين: خميس السكارى. وعيد الغطاس. والجمعة الحزينة. وعيد القديس مارغبرييل في القامشلي. واحتفالات منتصف الصوم.. وهي دينية أو دينية وشعبية استعراضية ولها تراتيلها وأغانيها، وجميعها لها علاقة بالكرنفالات القديمة التي تطوف مواكبها الأرياف أو الحارات ويقتصر أغلبها اليوم على ساحة الكنيسة.

إن نقل إعادة إنتاج مثل هذه المشاهد، وضمن مقولات المسرحية يتطلب حذراً فائقاً فقد تتم في اتجاه دينوني مضاد للمشاعر الدينية الراسخة عند الناس، وعلى الكاتب أو المخرج أن يدافع آنذاك عن تصرفه في المادة التراثية.

لا بد للمسرحي أن يعرف كل شيء عن المأثور الشعبي أو الديني ورموزه ونظامه الإشاري قبل أن ينقله إلى معمل التجريب المسرحي، وأسوق كمثال على ذلك هذا المشهد المسرحي المقترح:

(يدخل الزوج على زوجته فيراها تطوي السجادة بعد الانتهاء من الصلاة)

الزوج: هل أعددت الطعام؟

الزوجة: اليوم اثنين وأنا صائمة. *(تقليد ديني)*

الزوج: *(ينظر إلى الثياب المكومة)* ولم تغسلي الثياب أيضاً!

الزوج: غسيل يوم التنين شدة ودين ووجع إيدين. *(مأثور شعبي)*

الزوج: حسب رأيك، يجب ألا أشتغل أنا أيضاً يوم الاثنين!

الزوجة: كل بالدين ولا تشتغل يوم الاثنين *(مأثور شعبي)*

الدلالة في هذا المشهد دينية إسلامية أو ما يعتقد أنها من العادات الإسلامية. فإذا جرى المشهد السابق بدون السجادة والصلاة، بحيث كانت المرأة تقف أمام النافذة وتراقب القمر الطالع بتأمل قدسي فإن اتجاه الدلالة للمتفرج العارف يتغير من دلالة إسلامية إلى دلالة أبعد، فمن المعروف أن اليوم المخصص لعبادة الإله سين (القمر) هو يوم الاثنين ومنه اشتق اسم هذا اليوم، وفيه كان الناس يتحللون من العمل ويفرغون للعبادة.

وإذا أعدنا المشهد مع وجود السجادة والقمر تتمازج الدلالتان في نسق يشير إلى وجود بقايا

أسطورية في العادات والتقاليد الاجتماعية الإسلامية الشعبية.

مهما يكن، إننا إذ نتحدث عن خوض مغامرة التجريب من أجل التأصيل لمسرح عربي لا بد أن نتحدث عن جوهر القضية في إركاز المأثور الشعبي في عمارة العرض المسرحي ليكون عنصراً من عناصر ريازته وليس عنصراً تزيينياً فحسب.

جماليات المأثور وجماليات العرض

* يعمل المسرحي على أن يؤلف بين وحدتين: وحدة الفكر ووحدة الجمال، ومن هنا تبدأ الصعوبة في التعامل مع المادة التراثية. لأنه سينقل المتفرج من التذوق الطبيعي للصورة المرجعية إلى التذوق الفني. وإن الانجذاب والاندماج بين المتذوق والمؤثر في الحالة الأولى سيتحول في الصالة إلى انجذاب واع مشروط بشروط العرض، وستكون مهمة المسرحي إعداد المتفرج للدخول في وعي جمالي جديد، مزوداً في ضبط هذه العلاقة بإبداعه، والإبداع الفني منبثق من العلاقة المتبادلة بين الطبيعة والفن، وهو في جميع الأحوال في حاجة إلى اكتشاف أسرار الذائقة الجمالية لدى المتفرج كي يتمكن من تقديم ما يستطيع المتفرج قراءته بمتعة.

جماليات المأثور الشعبي رحبة، غير محدودة، مرتبطة بالمكان الطبيعي، أما جماليات المأثور ضمن العرض المسرحي فهي محدودة ومنتظمة ضمن الوحدة الجمالية الكلية للعرض، ومرتبطة بجماليات المكان المسرحي، وهذه الجماليات الشرطية الجديدة تخلق وعياً فكرياً وفنياً نحو المأثور.

إن منطلقات الوعي الجمالي في الموروثات الشعبية العربية الممسرحة لا بد أن تكون عربية، والمسرحي الواعي لهذه المسألة سيجسد هذا الواعي في رؤية سينوغرافية شاملة: إن عمارة الديكور والتزيينات التشكيلية والموسيقى والإضاءة والملابس والممثلين وحركتهم لا بد أن ينظمها وعي جمالي كلي وأصيل منطلق أساساً من حضور الثقافة العربية في الذات.

* لغة المأثور ولغة العرض: للغة وظيفة اتصالية، وهي موجهة إلى المتحدث إليه على خشبة المسرح، وإلى المتفرج في الصالة أيضاً. قد تبدو بعض الحوارات في المسرح الحديث مجرد استعراض لمهمة اتصالية في حين أنها لا تقوم بذلك وإنما الذي يقوم بالاتصال أدوات أخرى وهذا نجده مثلاً عند بيكيت في مسرحية انتظار غودو حيث تقوم الأحذية المشار إليها في النص اللغوي بالمهمة الحقيقية، وعند أداموف في مسرحية البينغ بونغ حيث تحقق آلة النقود هذا الاتصال، وهكذا فالخطاب اللغوي في مثل هذه المسرحيات هو خطاب للاشيء. ولكن أية مسرحية في النهاية لا بد أن يكون فيها مرسل حقيقي يقوم بوظيفة الاتصال مع الشخصية المقابلة والمتلقي في الصالة.

للغة في المأثور الشعبي جمالياتها وإيحاءاتها وظلالها، وفيها يكمن أحد عناصر التشويق. إن الحكواتي في المقهى الذي يقرأ سيرة الملك الظاهر و هو جالس على كرسيه يستطيع أن يجذب انتباه جمهوره من خلال لغة النص الشعبية، وحركات النبر في الإلقاء، والتعبير بملامح الوجه، وهكذا يجعل الأحداث والشخصيات ماثلة في التصور.

إن من أسرار جماليات المأثور حكاية كان أو أغنية أو لوحة شعبية أو من طقس قديم تكمن في لغته وبخاصة إذا كانت المحكية الشعبية. فكيف يمكن لهذا المأثور أن يأخذ مكانه في مسرحية لغتها هي الفصيحة؟ هل عليه أن يحافظ على لغة المأثور أم يقدمه بلغة العرض أم بلغة

-لا بد للمسرحي أن يعرف كل شيء عن المأثور الشعبي أو الديني، ورموزه ونظامه الإشاري، قبل أن ينقله إلى معمل التجريب

جماليات
ور الشعبي
، غير
ودة، مرتبطة
ان الطبيعي،
جماليات
ور ضمن
س المسرحي
محدودة
ظمة ضمن
ـة الجمالية
ة للعرض.

وسط؟

هذه إشكاليات لا يحلها إلا التجريب على منصة التدريبات، وإذا كان للفصيحة إيقاعها وصورها وإيحاءاتها وللدارجة إيقاعها وصورها وإيحاءاتها فإن للمأثورات الشعبية إيقاعاتها وصورها وإيحاءاتها، والمشاهد التي تتكون منها تكون حارة متألقة، وإن دخولها في نسق العرض أياً كانت لغته يكون ملائماً بالقدر الذي يوازن فيه المسرحي بين جملة هذه العلاقات لئلا يحدث سقوط في المشهد أو خلل في الإيقاع بسبب التباين بين لغتين.

قد لا يتعلق الأمر بالفصيحة أو المحكية وإنما يتعلق بمستوى لغة الشخصية الفردية تبعاً لطبقتها الاجتماعية وثقافتها وبيئتها، أو بمستوى لغة العصر وأنساق إشاراته اللغوية. هذه مستويات جمالية بالإضافة إلى الوظيفة الاتصالية في اللغة يراعيها المسرحي. سيكون الأمر واضحاً جداً حين نقدم مسرحية عن أسطورة رافدية عن بعل وعشتار مثلاً، ثمة سحر يقوم به التشكيل اللغوي للعبارة، وثمة عطر يفوح من العبارة، إنه عطر العصر والأسطورة.

إن الحفاظ على ما هو جوهر لغوي في المأثور، وعلى بنيته الهيكلية النصية يساعد في الحفاظ على الإيقاع الأصلي له، ولا يهدر شيئاً من صوره وظلاله وإيحاءاته، ويجعله منسجماً أكثر مع لغة العرض العامة. إن جماليات اللغة وأسرارها في المأثورات الشعبية والدينية لا يمكن التفريط بها حين يتم تصنيع هذه المادة للمسرح.

❑❑❑

ميشيما:
الحضارة الغربية
حمّالة خراب البشر أجمعين

د.محمد لطفي اليوسفي - تونس

في اليوم الخامس والعشرين من شهر تشرين الثاني سنة 1970 وضع الكاتب الياباني يوكيو ميشيما حدّاً لحياته. لقد اختار الانتحار على طريقة اليابانيين القدامى، طريقة المحاربين النشامى، الطريقة المسمّاة "هراكيري"، تلك الطريقة التي يطلق عليها اليابانيون اسم "سبّكو" (بقر البطن بواسطة حسام مسنون). لم يكن الانتحار لحظة ضعف وهروب من الحياة، بل كان موقف كبرياء واحتجاج. كان انشقاقاً وتمرّداً. كان درساً. إنه آخر درس أراد ميشيما أن يتوجّه به إلى اليابانيين وإلى العالم ليفضح فظاعة الغزو الحضاري الغربي ووحشيته.

لقد كان ميشيما، في كل ما كتب، على وعي تام بأن التقدّم العلمي المدوّخ الذي شهدته اليابان بعد الحرب العالمية الثانية إنما يحمل في تلاوينه أخطر ما يمكن أن يتهدد شعوب الأرض قاطبة: نسيان ما يزخر به الماضي من قيم أصيلة واستبدالها بقيم غربية هجينة جاءت توهم بكونيتها وإنسانيتها فيما هي تخفي وجهاً توسعيّاً عدوانياً على العالم وشعوبه وثقافاته.

الموت، في الظاهر، حدث نهاية، ولا رجعة. وهو أفول يؤكد أن الكلّ باطل وقبض الريح. لكن طريقة ملاقاته هي التي تفتحه من الداخل على فكرة البطولة. لذلك كثيراً ما يصبح الموت اختياراً تأكيداً للحياة وإعلاء للذات. فهنا تتنزّل طريقة الهراكيري التي اعتمدها ميشيما في ملاقاة الموت. ومن هنا أيضاً تستمدّ رمزيتها وبهاءها ومضاءها. لأن الموت، في مثل هذه الحال، إنما يتخذ طابع المنازلة. وفي فعل المنازلة نفسه يصبح الموت إقراراً للحياة.

لقد جاء إتلاف ميشيما لنفسه على هذا النحو الفاجع بمثابة نشيد أسود يذكّر اليابانيين جميعاً بالفجوة الهائلة التي خلّفها غياب القيم الأصيلة التي ابتنتها الأجيال المتعاقبة في رحلة مواجهتها لنكد الحياة ورعب الوجود. والناظر في كتابات ميشيما كلها يلاحظ، في يسر، أن الكتابة لديه كانت حدث مواجهة وفعل مجابهة. ثمّة في كتاباته جميعها حرص واضح على تخييل الأصول والدعوة إلى تمثّلها وتملّكها من جديد. لقد كان ميشيما يصدر عن نوع من الوعي المأهول بالرعب من الكيفية التي

ما فتئت القيم الغربية حمّالة خراب البشر أجمعين تتوسّع بها وتنتشر في العالم مجبرة القيم الأصيلة على التراجع والأفول. إنه الوعي ذاته، الوعي المعذّب المضني الذي صدر عنه ميشال فوكو حين كتب: ثمّة موقع معيّن للحصة الغربية التي جرى تأسيسها عبر التاريخ لتؤمّن الأساس الضروري لعلاقة الغرب بالمجتمعات الأخرى بأسرها(1).

***

صار الأصيل غريباً إذن.

صار الأصيل غريباً قدّام الهجانة الزاحفة. ولا خيار قدّام الكاتب. لا توسّط أيضاً. إن الدروب جميعها مقفلة ولا خلاص إلا بتقديم جسده أو فتّه قرباناً لتمجيد الحياة وإعلائها.

صار الأصيل
ا قدام
انة الزاحفة،
خيار قدام
ب، لا توسط
. إن الدروب
ها مقفلة،
خلاص إلا
م جسده أو
قرباناً لتمجيد
ة وإعلائها.

***

بهذا حدّثنا ميشيما قبل رحيله الفاجع. كتب في كتابه الأخير "ما الرواية": "إن حريتي أوسع من أن تتحقق في الكتابة. إنها لتكمن في هذا الخيار: هجر الكتابة أو هجر الحياة"(2). ولم يكن هذا التصور مجرد موقف من الكتابة بل كان فعل إشهاد على أن العالم المعاصر قد ضاق بالقيم الأصيلة وكنسها من الدنيا كنساً. وهو إشهاد أيضاً على محدودية كل فعل إبداعي وعجزه عن النهوض بدور حاسم في التمسّك بالأصول وتخييلها لمقاومة النسيان.

إن اختيار الموت راجع إذن إلى الرغبة العاتية في تأكيد الحياة. هل كان ميشيما يدري فيما هو يصوغ هذا الاعتراف أن أيامه قد صارت معدودة؟ هل كان يدري أن اليد التي برعت في استخدام القلم ستنقاد طيعة إلى غواية السيف؟ بالقلم قام ميشيما في كل ما كتبه بتخييل الأصول ومقاومة النسيان. وبالسيف وضع حدًّاً لحياته، مستعيداً الأصول، مجسّداً طريقة اليابانيين القدامى في ملاقاة الموت ومنازلته. فجأة حدثت التقدمة: تقدمة الجسد والروح قرباناً. وعلى عجل انتقل ميشيما من الحاضر زمن التفسّخ والانحلال، زمن الموت قطرة قطرة، إلى زمن أمعن في المضيّ، الزمن الذي كان يزخر بقيم البطولة والشهامة والنبل.

***

هذا هو الدرس إذن، درس ميشيما: لا معنى للكتابة إن هي لم ترتق بالكاتب إلى مستوى التماهي مع قناعاته ومثله وطموحاته. بل إن المبدع لا ينال شرف الاسم إلا إذا تمكّن من محو المسافة الفاصلة بين نصّه وحياته. نيتشه هو الآخر كان قد نبّه إلى أن ما يتهدّد الحياة والإبداع في الأزمنة الحديثة إنما هو الفجوة التي بدأت تنخر الفعل الإبداعي من الداخل على نحو بموجبه صارت العلاقة بين المبدع ونتاجه علاقة اغتراب وانفصام، وكفّ الإبداع عن كونه فعل وجود وتحوّل إلى صناعة تمعن في تغريب الكائن.

والناظر في نص "ما الرواية"؟ وهو آخر كتاب ظلّ ميشيما يكتبه منذ ربيع 1968 حتى انتحاره في تشرين الثاني من سنة 1970، يلاحظ أن فكرة الموت قد استبدّت بالكاتب وألقت بظلالها على مجمل آرائه. كتب متحدثاً عن روايته الأخيرة "بحر الخصوبة": "–حين أفرغ من كتابة هذه الرواية– إن هذه الجملة، في حد ذاتها، إنما تدخل في عداد المحرمات بالنسبة إليّ. لأن العالم الذي سيتلقّفني بعد أن أفرغ من كتابة هذه الرواية عالم لا أستطيع أن أتمثّله ولا أريد أن أتخيّله وإني لأجزع منه الجزع كلّه"(3).

طويلاً ظلت الكتابة من جهة كونها تخييلاً للأصول بمثابة منقذ في حياة ميشيما. وعديدة هي المرات التي قاومت فيها اليد التي برعت في استخدام القلم غواية السيف. لكن منازلة الموت باعتبارها تجسيداً للأصول ظلت تضطلع في

كتابات ميشيما كلها بدور الخلفية التي ينحدر منها حدث الكتابة ذاته. والثابت أن اطلاع ميشيما على كتاب جورج باطاي "الأيروسية" سنة 1960 سيكون بمثابة لقية نفيسة، لقية فريدة. ومثلما هو الحال في كل حكاية لها عنفها ووهجها، ومثلما اكتملت فرحة جلجامش قديماً برفيق دربه أنكيدو وافتتحت الملحمة مجراها، سيتخذ ميشيما من جورج باطاي وأطروحاته معيناً في رحلة بحثه عن تجسيد الأصول.

حين قرأ ميشيما سنة 1966 كتاب "الأبروسية" احتفى بجورج باطاي احتفاء عظيماً واعتبره رفيق درب استثنائياً. كان ميشيما مفتوناً بنيتشه. كان مأخوذاً بالكيفيّة التي دفع بها العقل إلى نهاياته واللغة إلى أقاصيها ومضى بحدث الكتابة إلى تخوم حالماً بلغتها ضاع الفارق بين الشعر والفلسفة وصار التأسيس الفلسفي تأسيساً شعرياً بالأساس. لذلك كتب مهلّلاً: "إنه لحريّ بنا أن نسمي هذا الفيلسوف (جورج باطاي) نيتشه الأبروسية". كان نيتشه مأخوذاً بالفريد الذي ما يفتأ يعود. كان على وعي تام بأن ربط فكرة الحداثة بمقولة التقدّم سيقود العقل التنويري إلى ظلاميّة مهلكة. لذلك نذر كل مشروعه الفلسفي لهدم الأصنام وفضح الميتافيزيقا. وعن العودة الأبدية للفريد حدّثنا في "هكذا تكلّم زرادشت" قائلاً: "سأعود بعودة هذه الشمس وهذه الأرض ومعي هذا النسر وهذا الأفعوان، سأعود لحياة جديدة، لا لحياة أفضل ولا لحياة مشابهة، بل إنني سأعود دائماً وأبداً إلى هذه الحياة نفسها إجمالاً وتفصيلاً. لذلك أقول أيضاً بعودة جميع الأشياء تكراراً وأبداً(4). ولهذا اعتبره ميشيما رفيق درب لا غنى عنه في رحلة البحث عن الأصول.

لقد كان ميشيما مأخوذاً بفكرة تخييل الأصول لأن العقلانية الغريبة، عقلانية النهضة وما تتبنى عليه من لا إنسانية وظلامية، لا يمكن أن تواجه، في نظره، إلا بالقيم الجمالية والروحية التي حرصت عقلانية القرنين الثامن عشر والتاسع عشر على كنسها ومحوها من جميع الثقافات في الأرض قاطبة. لذلك احتفى بجورج باطاي أيضاً وعدّه معلّماً لا غنى للمرء عنه وعن تعاليمه في رحلة البحث عن الأصول لانتشالها من النسيان. ذلك أن كتاب "الأيروسية" إنما يتخذ طابعه الانشقاقي من كونه إنما يمثل قراءة جريئة لمحنة الكائن وحيداً منفصلاً أعزل مشدوداً إلى فرديته الفانية في الوقت الذي يملك فيه "هوسا باتصال أصلي يصله بالكائن عامة"(5).

إن كتاب "الأيروسية" هو، من هذا المنظور على الأقل، نوع من الهبوط المدوّخ نحو مناطق سحيقة، مناطق معتمة من تغريبة الإنسان ومحنته قدّام رعب الوجود. فالأيروسية ليست مجرد أُلهية أو تسلية، بل هي "تعويض للكائن عن شعوره العاتي بالعزلة والانفصال بشعور من الاتصال العميق"(6). كما يعبّر باطاي نفسه. وهذا يعني أن الحب ليس مجرّد انجذاب إلى الآخر، إلى الصنو والشبيه والحبيب، بل هو قتل للانفصال. وهو من جهة كونه حدث اتّصال يتمّ بين كائنين منفصلين، إنما يعمّق غربة الكائن ويفتح الوجود نفسه على فكرة العدم، لأنه اتصال آني يعقبه انفصال. "نحن كائنات منفصلة، أفراد يموتون كلّ على حدة في مغامرة مبهمة. لكننا نملك ذلك الحنين إلى الاتصال المفقود. إننا نعاني من تحمّل الوضع الذي يشدّنا إلى فرديّة المصادفة، إلى الفردية الفانية التي نمثّلها وفي نفس الوقت الذي نملك فيه الرغبة المتوتّرة في استمرار هذا الفاني، نملك أيضاً هوساً باتصال أصلي يصلنا بالكائن عامّة"(7). هكذا يحدّثنا باطاي. إن الحب من هذا المنظور هو ميدان المواجهة: مواجهة الكائن لهشاشته، لعزلته، لانفصاله. إنه فعل وجود. لكنه عتبة مفتوحة على فكرة الموت والعدم.

-منازلة الم... باعتبارها تجس... للأصول، ... تضطلع كتابات ميش... كلها، ب... الخلفية ... ينحدر منها ح... الكتابة ذاته.

إنه يضعنا دائماً بإزاء الموت وفي محاذاة العدم، لأن الاتصال الآني الذي ينتج عن تلاقي المحبين إنما يعمّق إحساس الكائن بعزلته وبفرديته الفانية.

هذا هو قدر الكائن إذن. وتلكم هي محنته العاتية الفاجعة. "فالكائنات التي تتناسل هي كائنات متميّزة ومختلفة عن بعضها بعضاً. والكائنات المتولّدة عنها متميّزة فيما بينها عن الكائنات التي أنجبتها. وكل كائن متميّز ومختلف عن الآخرين كلهم. ذلك أن ولادته وموته وأحداث حياته قد تكون ذات أهمية بالنسبة إلى الآخرين، لكنه الوحيد المعني بذلك مباشر. هو وحده الذي يولد. هو وحده الذي يموت. وبين كل كائن وكائن توجد هوّة، يوجد انفصال.. هذه الهوة عميقة.. ويمكننا جميعاً أن نحسّ بدوار هذه الهوّة. ويمكنها أن تفتتنا وتجذبنا. هذه الهوّة هي الموت. والموت مدوّخ. إنه فتّان"(8).

الحب والموت صنوان إذن. الحبّ سعادة مؤقّتة. اتصال يعقبه الانفصال. امتلاء يعقبه خلاء مهلك مبيد. لذلك تكون السعادة المتولّدة عن الحب سعادة مضنية دائماً. والضنى وجع، ألم، ارتباك يطال الجسد والروح معاً. إنه قناع من أقنعة الموت هادم اللذات جميعها. والغبطة التي تنتج عن الحب نتيجة الاتصال بين كائنين منفصلين ليست سوى الحياة في بهائها مفتوحة على الموت ضارياً مكثفاً متوحّشاً.

ومثلما هو الأمر بالنسبة إلى المعلّمين الكبار، أولئك الذي يؤمنون أن حياة المرء ليست سوى طريقه إلى نفسه كما يعبّر هرمان هيسه، فإن ميشيما لم يكتف بقراءة الكتاب للاطّلاع أو للتسلّي، بل اتخذ منه معيناً وسنداً لاستكشاف نفسه. وفي ضوء أطروحات باطاي عاد ليقرأ ذاته ونتاجه الإبداعي. فكتب محلّلاً شخصيات رواياته، معتبراً ما تحفل به تلك الروايات من قسوة وعنف، من قتل وخرق وانتهاك، أمارة على أن نتاجه الإبداعيّ يكرّس أغلب أطروحات باطاي، لأنه نتاج صادر عن روح معذّبة بالفقد، فقد الأصول والقيم التي كانت في ما مضى من الزمن تقي الإنسان من التفسّخ والاهتراء والانحلال، ذلك القيم المقدّسة التي كانت تشدّ الإنسان إلى أعلى وتدفع به نحو تجاوز ذاته، وتخطّي هشاشته وضعفه، وترتقي به إلى مصاف الخارق والمتسامي والمقدّس.

يكتب مثلاً معلّلاً انتحار البطل وزوجته في كتابه "اليوكوكي": "في لحظة تراجيدية قصوى، ودون وعي منهما، احتضن ضابط اليوكوكي وزوجته البرهة الأخيرة من حياتهما وتوغّلا، متلفين حياتيهما، في غياهب الموت ونشوة الغبطة: لقد منحا هذه الغبطة لأنهما إنما اعتنقا المبدأ نفسه، مبدأ اقتران اللذة القصوى بالوجع الجسدي الأقصى.. ليلة واحدة، فريدة يصبح فيها اختيار المكان الذي نموت فيه اختياراً لأشدّ اللحظات فرحاً بالحياة. هذه هي غبطتهما. وليس في هذا الاختيار أيّ طعم للهزيمة: فالحبّ الزوجي يبلغ الذروة في هذه اللحظة ذروة التطهير والنشوة وقد امتزجا"(9).

كان اللقاء بجورج باطاي عاصفاً إذن. كان زلزلة. كان نداء أسود من خلاله أمعن الموت في ممارسة سطوته وجاذبيته وفتنته على ميشيما. لقد بدأ التفكير في منازلة الموت يستبدّ بكاتب مبدع نذر مشروعه الإبداعي لتخييل الأصول وفضح عقلانية الغرب وما يتخفّى وراء القيم الغربية المزدهية بانتشارها من نزوعات استعمارية وتوسعية وعدوانية على ثقافات الشعوب كلّها. إن منازلة الموت وجهاً لوجه، دون مواربة وبلا مخاتلة أو إرجاء، هي ما يمكن أن يمنح المبدع شرف الاسم، ويرتقي بالكاتب إلى مستوى فنّه وأطروحاته. غير أن المنازلة نفسها لا يمكن أن تصبح تأكيداً للحياة وتمجيداً للحياة إلاّ متى كانت

-الحب هو ... ان المواجهة: ... جهة الكائن ... شاشته، لعزلته، ... صاله، إنه ... ، وجود. لكنه ... بة مفتوحة ... ى فكرة الموت ... دم.

عاتيــة قاســية كــالموت فــي توحّشــه وقســوته وفظاعته.

ســيكتب ميشــيما فــي الكتــاب نفســه: "إن الانتحار بواسطة الحسام، وما يترتب عنه من وجع فظيع ليعادل، نتيجة ما يرافقه من شرف المنازلة مع الموت، ذلك الشرف الذي يكلّل موت المقاتلين لحظة سقوطهم في ساحات الوغى. فإذا لم نعثر على هذه الليلة، الليلة الفريدة التي نختار فيها مكان موتنا، فإن الغبطة لن تتجلّى في الحياة مطلقاً. من أين جئت بهذه القناعة وكيف توصّلت إليها؟ ما أستطيع أن أقوله هو التالي: إن هذه الفكرة ذاتها هي التي تعبّر عمّا تعلّمته من تجاربي في الحرب ومن تجربتي مع نيتشه (الذي قرأته طوال سنوات الحرب). وفي هذه الفكرة أيضاً، يجب أن أبحث عن سرّ تعاطفي مع جورج باطاي الذي يمكن أن ننعته بنيتشه الأيروسية".(10) آن لليد التي برعت في استخدام القلم أن تستسلم لغواية السيف إذن. لكن الانتحار على طريقة "الهراكيري" لم يكن اتّفاقاً ولم يأت صدفة كما أوضحت. لقد كان ميشيما على يقين من أن إنسان هذه الأزمنة كائن مجوّف، كائن محشوّ قشاً، تتبعه اللعنة حيثما حلّ، لأنه أشاح بوجهه عن المقدّس. ولا سبيل إلى انتشال الحياة من التّفسّخ والانحلال إلا بتقديم الجسد والروح قرباناً لإدراج المقدّس في الذات.

"إن حياة الإنسان هي طريقه إلى نفسه. ولم يحصل إنسان ما على الوعي الكلّيّ بذاته حتى الآن. إلاّ أن ذلك هو ما يريده كل إنسان. ثمة من الناس من يحاول تحقيق ذلك بإصرار وعمل متواصلين، ومنهم من يبذل مجهوداً أقل، إلا أن الجميع يحملون معهم بقايا مولدهم: اللزوجة وقشور البيض، حتى النهاية". هكذا حدّثنا هرمان هيس. والناظر في حياة ميشيما وفي مسيرته الفكرية والإبداعية يلاحظ أنه كان منذ شبابه المبكر مأخوذاً إلى حدّ الهوس بالبحث عن السبيل التي تخلّص الكائن من اللزوجة وتقيه من التّفسّخ والانحلال. كيف يلاقي المرء قدره ويجد الطريق إلى نفسه ويحقق نجاته؟

منذ فترة مبكّرة وجد ميشيما الإجابة على هذا السؤال المضني: لا شيء كالرعب يمكّن من تجديد الوجود وإنقاذ الكائن من اللزوجة. كتب وهو لم يبلغ بعد السنة الخامسة عشرة من عمره:

ليلة، قليلة تمرّ الليالي تباعاً، وواقفاً أظل قرب النافذة

أمنّي النفس بحدوث كارثة،

كنت أنتظر أن تتدفّق من الجانب الآخر من المدينة

مثل قوس قزح ليليّ

سحابة من غبار الرزيّة بلا رحمة(11).

إن الرعب وحده كفيل بتجديد الوجود. ولا شيء أشدّ فظاعة وأكثر توحّشاً من الموت. ومواجهة الموت اختياراً، مواجهة الموت وجهاً لوجه دون مواربة أو زيغ، هي الحدث الوحيد الذي يمكن أن يضع المرء في حضرة الرعب مكثّفاً.

من هذه القناعة انطلق ميشيما حين جعل أبطاله في نص "دروب أرواح الأبطال" يختارون الموت مواجهة، فينقضّون بطائراتهم على جسر حاملة طائرات العدوّ، وكتب "دون وجع، مكفّناً كان بإشراقات نورانية ناصعة البياض، إشراقات تجعل المرء يفقد وعيه، مركّزاً حدقتيه على ذلك الخطّ الفضيّ المتموج الذي يقترب. لا بدّ أن يجمّع كل قوّاه حتى يبلغ ذروة الوضوح والصفاء: لا بدّ أن يرى، أن يرى ويكشف"(12). وهذا الذي يكشفه المقاتل الذي اختار الموت (الكاميكاز) في لحظة الموت نفسها إنما هو هذه الحقيقة المدوّخة: الإنسان هو الكائن الوحيد الذي يمتلك مقدرة على الارتقاء إلى ذروة التسامي.

-حياة الإنس... هي طريقة ... نفسه.. لم يحص... إنسان ... الوعي الكلي بذ... حتى الآن. إلا ... ذلك ما يريده ... إنسان.

هذا التصور ذاته كان قد أرّق جورج باطاي فكتب جازماً: "لا بدّ أن يكون المرء قد انخطف بالمقدّس حتى يواجه الموت"(13). لكن ميشيما يعمد إلى توضيح هذه الرؤيا قصد الإمعان في تبيانها والتشديد عليها، فيجعل أبطاله يختارون الموت مواجهة وانتحاراً وهم على يقين من أنهم إنما يقدمون أنفسهم قرابين لانتشال الكائن وإقامة المقدسات بعد أن نسيت في هذه الأزمنة الحديثة فصارت الحياة أفرغ من الفراغ، وصار وجود الإنسان على الأرض خلاء. في رواية "طريق أرواح الأبطال" نقرأ قول الأبطال وهم يضحّون بأنفسهم معلنين: "إننا لم نعد نؤمن بوجود شيء غامض على الأرض. سنصبح نحن أنفسنا الغامض والغموض حتى نتمكّن من جعل الناس يشرعون في عبادة شيء ما، ويعتقدون في وجود شيء ما. وموتنا لن يكون سوى التجسيد لذلك الشيء".

هذه السلوكيات والأفعال التي تحكمت بأبطال روايات ميشيما، هذا الانشداد إلى القسوة والعنف والقتل، هذا التبشير بالانتحار تمجيداً للذات وإعلاء للكائن، جميعها لم تكن مجرد مواقف وأحداث أملتها مقتضيات النسق الروائي أو قادت إليها كيفيات حبك الحكايات، بل إنها راجعة إلى رؤية ميشيما نفسه للعالم. فقد كان ميشيما مثل باطاي بالضبط. كان يؤمن إيماناً كلياً بالإشراق والانخطاف. وعن الإشراق والانخطاف يحدّث جورج باطاي جازماً: "ما معنى الإشراق وما طبيعته؟ فإذا كان توهّج نور الشمس يعميني من الداخل ويشعلني حرائق ونيراناً، فإن زيادة قليل من النور أو نقصانه لا يغيّر من الأمر شيئاً. ومهما يكن من أمر، هل نور الإشراقة مثل نور الشمس أم لا؟ ليس هذا مهمّاً ما دام الإنسان هو الإنسان. أن لا نكون سوى بشر، أن لا نقدر على الانعتاق من هذا النفق، فمعناه أننا نختنق".

رحالة كان ميشيما إذن. عابر سبيل لا يكلّ. غريب سقيم في الترحال والسفر. ومفتوناً كان بالغرباء جميعهم، أولئك الذين نذروا كتاباتهم لفضح الأصنام وتهزئة الأكاذيب، أولئك الذين رأوا ما تتبني عليه مقولة التقدم الغربي من ليل وظلمات وويلات ستطال البشر أجمعين وتمضي بالكائن قُدُماً إلى خرابه. كان احتفاؤه بنيتشه عظيماً. "وكان احتفاؤه بجورج باطاي وبودلير وأندريه مالرو وجون جينيه عظيماً هو الآخر"(14).

يكتب مثلاً في كتابه "بحر الخصوبة": "أن يكون المرء إنساناً حركياً وصاحب قلم في الآن نفسه، أن يكون هو القائل وهو موضوع القول، هو الحاكم والمحكوم، أن يكون في النهاية محكوماً بالإعدام وهو الذي ينفّذ حكم الإعدام، هذا هو الإشكال الصعب الذي يستحقّ فعلاً أن ننعته يكون مأزقاً حديثاً. وهو الإشكال الذي طرحه بودلير في ما مضى من الزمان. وهو عينه الإشكال الذي تمكّنت روايات أندريه مالرو في القرن العشرين من ابتناء النموذج المجسّد له"(15).

لقد كان ميشيما على يقين من أن "الشقاء لن ينتهي من العالم". وقبله لهج فإن كوخ بهذه الجملة وهو يحتضر بعد أن أطلق النار على نفسه. هل الشقاء هو نصيب الإنسان تحت الشمس؟ اليتم والمنزلة البشرية صنوان إذن. وميشيما قد كان مأخوذاً بهذا البرق. كان مأسوراً في هذه الدائرة، دائرة الوعي التراجيدي بأن العدم هو الذي يمدّ الوجود بالمعنى. والمعنى إنما يتأتّى من حدث منازلة العدم اختياراً. لا انتظار إذن. لا إرجاء أيضاً. على المرء أن يختار. عليه أن يتشوّف تباشير تلكم اللحظة الفريدة، لحظة التقدمة. وعليه أيضاً أن يختار مكان موته. يكتب متحدّثاً عن هذا القدر العاتي: "مرغم هو المرء على أن يكدح، يحثّ الخطى ويبذل الجهد. ومرغم هو أيضاً، على أن يتلّقى من الضربات ما يودي

به إلى السقوط هذا هو نصيب الإنسان".

طويلاً كان استخدام القلم ينوب عن الاحتماء بالسيف. وعديدة هي المرات التي كانت فيها غواية السيف تستبدّ باليد التي برعت في استخدام القلم. فلقد كان ميشيما يتخذ من الكتابة كشّافاً أو دليلاً ليجد "الطريق إلى نفسه". لم تكن الكتابة تسلية أو صناعة وحرفة. كانت فعل وجود. وكان ميشيما على يقين من أن تخييل الأصول بواسطة الكتابة لا يمكن أن ينوب عن تجسيد الأصول على طريقة المقاتل الياباني القديم، ذاك الذي كان يحيا في منطقة الخطر منتظراً اللحظة الفريدة، لحظة ملاقاة الموت ومنازلته. لذلك ألحّ على أن لا خيار قدّام الكتابة وقدّام كل فعل إبداعيّ إلا المواجهة، مواجهة السقطة القاسية التي يحياها الكائن. يكتب مثلاً: "لا يمكن لأية رواية مهما كانت أن تجسّد، وصفاً أو تخييلاً، ذلك الرعب الذي يطبق على الكون حين يأتي المساء.. إن قدر روايتي ليكمن في تناولي ارتباكات بني البشر من جهة كونهم مجرّد بشر. وما تقدر الرواية أن تقوله من هذا الموضوع ليس سوى حطام ومزق من اليأس المتولّد عن امتزاج الحب بالاندهاش من لا معقولية بني البشر".

ولأن تخييل الأصول لا يمكن أن يغني عن تجسيد الأصول، لأن ميشيما كان على يقين من أن الكتابة ليست سوى بحث مضن عن السبيل المؤديّة إلى الذات، لأن حياة الإنسان ليست سوى طرقه إلى نفسه، ولأن خلاص المرء مشروط بوقوعه على اللحظة الفريدة التي يتمكّن خلالها من منازلة عدمه الخاص –لهذا كلّه– كان من الطبيعي أن تستسلم اليد التي برعت في استخدام القلم لغواية السيف ذات مساء.

❒

–الكتابة ليـ... سوى بحث مـ... عن السـ... المؤدية الذات، لأن حـ... الإنسان ليـ... سوى طرقه ... نفسه.

الهوامش:

(1)– Michel Focault, The order of Things, New York: Vintage Books, 1979, p 101.

(2)–أورده Tadao Taiémoto في مقال له بعنوان "ميشيما مع باطاي أم ضدّه، انظر La Nouvelle Revue Française, Avril 1974, 1974, Numéro 256, p 66.

(3)–نفسه، ص67.

(4)–فردريك نيتشه، هكذا تكلّم زرادشت، ترجمة فيلكس فارس، بيروت: منشورات المكتبة الأهلية، (د.ت)، ص 258.

(5)–جورج باطاي، انظر الفصل الوارد في مجلة الكرمل ترجمة محمد علي اليوسفي، العدد 26، السنة 1978، ص 180.

(6)–نفسه.

(7)–نفسه.

(8)–نفسه، ص 178.

(9)–أورده Tadao Takémoto، المقال المذكور، ص 68.

(10)–نفسه.

(11)–Todao Takémoto، ص 72.

(12)–نفسه، ص 37.

(13)–نفسه.

(14)–Tadao Takémoto، ص 74.

(15)–نفسه.

❑❑❑

المثل الأعلى

فــي الأســطورة

أحمد علي سليمان

. كيف السبيل إلى درس الأسطورة ومعرفتها، إذا كان الباحث يجهل آيات الفكر الإنساني وحضارته، تلك التي أثرت تأثيراً جدياً، في حياة الإنسان وتطوراتهما؟

الأسطورةُ لغةً:

في اللغةِ: السّطْرُ، والسّطرَ؛ الصّفُ من الشّيء، والكتَابُ، والشجرِ والنخلِ؛ والجمعُ: أسطُر، وأسطارٌ، وأساطيّر، وسطورٌ، ويُقالُ: بَنَى سطراً، وغرسَ سطْراً.

وقد وردَ في القرآنِ الكريمِ: ﴿ن والقلم وما يسطرون﴾(1) ومعنى يسطرون الذين يكتبونه بالقلم(2)؛ وهذا القسمُ لله تعظيمٌ للقلَمِ، ولمَا يُكتبُ بالقلَمِ؛ وجاءَ أيضاً ﴿أسَاطيرُ الأوَّلِين﴾(3) أيْ أباطيلُهم المسطّرةُ في كتبِهم(4)؛ وهل ما يُسطَرُ ويُكتبُ في كتب منْ سبقَنا أباطيلُ أم حقائقُ؟ وسطَر: كَتَبَ، أسْطَر: تجاوَزَ سَطْراً؛ وسطرهُ الأوّلونَ، واحدُها أسطورةٌ، أُحدوثَةٌ وأحَاديثُ.

وسطرَ فلاَنٌ فلاناً بالسّيفِ: قَطَعهُ؛ ومِنهُ السّاطورُ؛ والسَّاطوراتُ؛ كائناتٌ بينَ الآلِهةِ والبَشَرِ، وقيلَ هيَ غرائزُ الكائناتِ الحيّةِ وطاقَتُها، وهيَ آلهةُ الغاباتِ والجبَالِ عندَ اليونانِ؟ وأسْطَرَ فلاَنُ اليومَ: أخْطأَ؛ إسْطَارُ: إخطاءٌ؛ والأَساطيرُ: أحاديثُ لا نظامَ لَها، واحدتُها: إسْطارٌ، وإسْطَارَةٌ، وأُسطورَةٌ وجمع أسْطرٌ، أساطيرٌ لا واحدَ لَه. ولستُ أعلَمُ كيفَ توصّلَ اللغويُّونَ إلى أنّ الأساطيرَ أحاديثٌ بلا نظامٍ أو حقَائِق تربطُها وتنظمُها! أما يمكنُ أن يكونَ العكسُ؟

سطّرَها: ألّفها. وسَطَر علَيْنا أَتَانَا بالأسَاطيرِ. وسَطَرَ فلاَنٌ علَينا، يسطُر: إذا جاء بأحاديثَ تشبهُ الباطلَ. يسطُرُ مَا لا اصلَ لَهُ: يؤلّفُ.

وسطَر فلانٌ على فلانٍ: إذا زخْرفَ لهُ الأقاويلَ ونمّقَها. تسيْطَر: تروّجَ؛ المسيطِرُ، والمصيطرُ: المسلّطُ على الشيءِ، يُشرفُ علَيهِ، ويتعهدُ أحوالَهُ، ويكتُب عملَهُ: وأصلُه من السّطْرِ لأنَّ الكتابَ مسطَّرٌ. والفاعِلُ، مسطِّرٌ، ومَسيطرٌ.

وجاءَ في القرآن الكريم: ﴿فذكّرْ إنّما أنتَ مُذكّرٌ لستَ علَيْهم بِمُسَيطِرٍ﴾(5). أيْ لستَ بمتَسلّطٍ جبّارٍ(6)؛ وجَاءَ أيْضاً: ﴿والطّور وكِتَابٍ مَسْطُورٍ﴾(7) والمسْطُورُ هنا يَعْني المكتُوبُ على وجْهِ الانْتظامِ(8) ﴿أمْ عندَهُم خزائِنُ ربّكَ أمْ هُمْ

المُسَــيْطِرُون》(9) أي الأربــابُ الغــالِبُونَ أو المسلّطون(10).

وسَطَر علَيـهِ: وسطَرَه: صَرعهُ، والسَّطْر: السّكّةُ منَ النّخْلِ والمسَيطِرُ: الرّقيبُ الحفيظُ، وقيلَ المتسلّطُ؛ فهلْ نُمعنُ النظرَ ونتأمّل في مستويَاتِ معَاني سَطَرَ؟

السُّطْرةُ هي الأمنيّةُ: (مثلٌ أعلَى).

والسُّطْرَةُ: الأمنيّـةُ(11)؛ هـيَ حلُـمٌ وغايَـةٌ، ومثلٌ أعلَى؛ ولَكنْ، إلَى أيّ مدىً نتعرّفُ علَى الأمنيّةِ، الغايَةِ والمثلِ الأعلَى، وعلَى الأسطُورَةِ، الفاعِلةِ في حياةِ الإنسَانِ، فرداً، ومجتمعاً، وشعباً وإنسانيّةً، تلكَ الّتي جلّتَا في حصُونِها اللغَويّـةِ الخالِدَةِ،!

أليسَ منَ الخيرِ التعمقُ في معرفةِ الأسطورةِ لغةً، ومفهوماً ودلالةً، في الزمانِ والمكان، وعبْرَ مراحلِ العصُورِ المختلِفَةِ، كيْ نزدَادَ لَها فهماً وإدراكاً ووعياً؛!!

وعندَمَا نصِلُ إلى تحديدِ تلْكَ المعرفَةِ، أمَا نكونُ قدْ وُفّقنا لحفْرِ أسَاسِ بنائِنَا الفكْرِي، الّذي نودُّ أنْ نقيمَهُ علَى ضوءِ المفاهيمِ المعرفيّةِ الأسطوريّةِ، فكريّاً، وحضاريّاً؛!!

وقدْ لاَ يكونُ منْ سبيلٍ إلَى التّعمّقِ في معْرفَةِ الأُسطورَةِ، إلاّ إذَا تمكّنَ الباحِثُ، ثقافيّاً، وحضَاريّاً منْ تلْكَ المعرفَةِ، وَبصُورةٍ متينةٍ وعميقةٍ؛ وكيفَ السبيلُ إلى درْسِ الأسطُورةِ ومعرفتِها، إذَا كانَ الباحِثُ يجهَلُ آياتِ الفكْرِ الإنسَانيّ وحضارَتِهِ، تلْكَ الّتي أثّرتْ تأثيراً جَدّياً، في حياةِ الإنسَانِ وتطوراتِهما؛!

وإذا كانَ الباحثُ يجهَلُ أيضاً، الجذورَ الأولَى لنَماءِ العقْلِ الإنسَانيّ، في بدْئيَّاتِ حياتِه وتكوّنَاتِه، فكيفَ السبيلُ إلَى الجديدِ التّطوريّ المؤثّرِ، ومنْ أينَ يبدأُ تأسيس ثقافتِهِ وبحثِهِ؛!!

إنَّ إتقانَ المعرفةِ الأسطوريةِ، والجذورِ الأولَى للعقْلِ الإنسانيِّ الأسطوريِّ، والوصولِ بذاكَ الإتقانِ وتلكَ الدراسةِ، إلى حيثُ المنهجُ، سَبباً ونتيجةً؛ ليسَ منَ الأمورِ الهيّنةِ، والموجودَةِ عفْوَ الخاطِرِ، فِي متناوَلِ أيْدِي الباحِثين، والمختصِّين؛

بلْ هيَ تحتاجُ إلى الثّقافَةِ، العميقَةِ، والشّاملَةِ، وإلى الدراسَاتِ الّتي تتناوَلُ الشعوبَ والأمَمِ؛ ومَا اندرسَ منهَا أيضاً، إنساناً وحضارةً؛ ولغةً؛ ومَا فيهَا من ضروبِ القوانينِ والشرائعِ، والعلومِ وألوانِ الفنُونِ، والأسَاطيرِ، والطقُوسِ؛.

وقدْ يكونُ هذَا كلُّهُ، لوناً منْ ألوانِ التعْجيزِ، وفنّاً منْ فنونِ الإغرابِ، وآليّتهِ، يسلكُهُ الباحِثُ ليُدلّلَ بهِ، أنهُ سيْطَرَ على عجلَةِ معارِفِ الأوَّلينَ والآخرين، وامتلَكَ تسطيرَهَا، سطْراً سطراً، وأسطورَةً، أسطورَةً؛ وذلكَ من حيْثُ انتهَى الباحثونَ الآخرونَ، لا منْ حيثُ ابتدَأُوا ومن حيثُ النتائجُ الدراسيّةُ، والخلاصَاتُ، لا منْ حيثُ البدايَاتُ؛

فمنْ يمكِنُه ذلك،!! ومن يقدِرُ علَيهِ؛!! ولَنْ تأتيَ الإمكانيَّةُ والقدْرَةُ، دونَ الظّفرِ حقّاً؛ بالثّقَافَةِ الواسِعَةِ؛ والعميقَةِ؛ والمتينَةِ الّتي يحتاجُها الباحثُ المجدُّ، والطالبُ المستنيرُ والصابرُ، الّذي يكدحُ إلَى محرابِ الثقافةِ، والمعارفِ. كدحاً دؤوباً، والّتي تتعانَقُ بحرارةٍ خالقَةٍ؛ معَ المثُلِ العليا، وقوّتِها، وفاعليَّاتِها، في حياةِ الأفرَادِ، والجَماعاتِ، والشعوبِ والأُمَمِ.

وحتّى لوْ ظفَرَ الباحِثُ بالثّقافَةِ ومواصفَاتِها البديعَةِ تلْكَ، فإنّه يتعذرُ عليهِ، أنْ يرصدَ وبصورةٍ منهجيّةٍ كاملةٍ، حركةَ الإنسانيَّةِ تكوّناً، ومنابعَ ومصَابَّ، منذُ الأزلِ، في زمنهِ القصيرِ وحدّه؟.

اللّغةُ تعطِي مفهوميْن كبيريْن للأسطورةِ:

ولوْ عدْنا إلَى اللّغةِ، وَهيَ الوعَاءُ الحقيقيُّ للعقْلِ الإنسانيِّ، وأفعالِهِ ونحنَ فيهَا، وبهَا نُعرفُ، ونتعرفُ الأشياءَ، والثقافةَ، والحضارةَ، والإنسانَ

. تتبع الدلالات اللغوية لكلمة سطر يفتح لنا آفاقاً واسعة من الفهم والمعرفة للمفاهيم الإنسانية.

ومثُلَه العلْيَا، في كلِّ زمانٍ ومكانٍ، وسألنَاهَا عنِ الأُسطُورَةِ، وقدْ سألنَاهَا، فما بخلتْ علينَا، ودلّتْنا، وأفادتْنا، وأرشدَتنا، كما سلَفَ، إلَى معَانٍ ودلالاتٍ، وإيحاءَاتٍ، ورموزٍ، جديرةٍ بالاهتمَامِ، والإمعانِ فيهَا، والتبصّر في مستويَاتِها، وتفتيحِهَا؛ لَظهرَ لدينَا من عودَتِنا، ووقفَتِنَا تلْكَ معَ اللّغَةِ، أنّها تعُيدُ مَعْنَى الأسطُورَةِ إلى مفهوميْن كبيريْنِ، في عالَمِ الإنسَانِ؛

المفهومُ الأولُ: هوَ الكتَابَةُ؛ ومـاذَا تعنِي الكتابَةُ؟ ألَيستْ تعْنِي تقْييدَ الأفكارِ، والأحاديثِ والأعْمالِ،!! أفكارِ الإنسانِ وأحاديثِهِ، الّتي تصدرُ عن عقلِه وقلبِهِ، وأعمالِ الإنسانِ الّتي تكونُ صورةً عمليّةً وواقعيّةً لفكرِهِ، ونفسِهِ وروحِهِ، ومثُلاً علْيا فِي عقلِهِ، وحماسةً في وجدانِهِ، وقلبهِ وفيْضاً لمنَابِعهِ ومشاعرِهِ وأحاسيسِهِ، ينتقِلُ هَذا الفيضُ ليُبْنَى فِي الحياةِ، ويُشَادُ، ويُقيَّدُ ويُسطّرُ؛

والمفهومُ الثَّاني: هوَ الغرْسُ والبنَاءُ؛ غرسُ الفِكَرِ، غرسُ الأسطُرِ، غرسُ الورْدِ، والشجَرِ، والنخيلِ، إشادةُ الحياةِ، وإشادَةُ الحضَارةِ علَى منْهجِ الصّفوفِ المستقيمَةِ، الّتي لا لَبْسَ فيها ولا اعْوِجَاجَ، تشعّ النورَ والهدَى، وتكونُ الأحاديثَ والذكرَ لبُنَاتِها، وصَانِعيها، منَ الناسِ عبْر الزّمن المستمرّ؛ وكَما أشَارَ إلينَا البيَانُ القرآنيُّ الكريمْ: ﴿فاسْتَقِمْ كَمَا أُمِرتَ﴾، ﴿وأن لوِ اسْتقَامُوا علَى الطّريقَةِ لأَسْقَينَاهُم ماءً غدَقاً﴾.

. في كل مرحلة، يجسد الإنسان باللغة والكلمة، والفعل، وعيه وطموحه، ونضاله لبلوغ مثله العليا.

حاجَةُ الباحِثِ للْمَعْرفَةِ:

ولعلَّ حاجةَ الباحِثِ الأدَبيِّ، والإنسَانيِّ ملحّةٌ وماسَّةٌ إلَى مَعْرِفَةِ مَا قيلَ منْ فِكَرٍ، وَمَا شِيدَ منْ حضَارَاتٍ، وأعْمالٍ، والاسْتهدَاءِ إلَى المثُلِ العلْيَا الّتي كانَتْ ترشدُ، وتقودُ إلَى ذَلكَ، ويفْنَى البشرُ والكادحُونَ والمؤمنُونَ، والمثقّفونَ، بدفْئِها، وحرارَتِها، ووهْجِها، في ميادِين الحيَاة والكونِ، أجلْ يفنونَ لتحْقيقِهَا، في كلّ زمَانٍ ومَكانٍ، ولَدَى الشّعوبِ جميعاً، والّتي تناضِلُ وتكافحُ لتأكيدِ حريَّتِها، وإثبَاتِ وجُودِهَا؛ وجَدَارتِها بالحَياةِ الحرّةِ الكريمَةِ؛

أجلْ، لعلّ حاجةَ ذلكَ الباحثَ، أشدُّ من حاجةِ الباحِثِينَ الآخرينَ، على اختلاَفِ اتّجَاهَاتِهم، فِي البُحوثِ والدِّراسَاتِ، وفي أضْواءِ المثُلِ العلْيَا الّتي تقُودُ خُطَاهُم؛ حيثُ أنّ للأَدبِ، صلةً شديدةً، وقويّةً بأنحاءِ الحيَاةِ، واتجاهَاتِها، ومظاهِرِهَا المختلفَةِ؛ سواءٌ منْهَا ما هُوَ مادّيٌّ، أمْ ما هوَ فكريٌّ، وعقليٌّ، وما يَمسُّ الأحاسِيسَ والمَشاعرَ والعَواطفَ؛

القطْعُ والتَّجاوُزُ الأُسْطوريّان:

وهكَذا، فإنّ تتبّعَ الدلالاتِ اللغويّةِ لكلمَةِ سطَر، كَما وردَ آنفاً، ومشتقاتِها، يفتَحُ لَنا آفاقاً واسعةً، منَ الفهْمِ والمعرفَةِ، للمفاهِيمِ الإنسانيّةِ؛ وُجِدتْ بوجودِ الإنسانِ، ورافقتْهُ، في حركتِهِ وسكونِهِ، وفي حلّهِ وترحَالِهِ، وتطورتْ معَهُ؛

حيثُ أنَّهُ منْ معَاني سطَرَ: قَطَعَ؛ وأسْطَرَ: تجاوَزَ. فكيفَ يكونُ القطْعُ، والتّجاوُزُ قيمَتَيْن، نبيلتَيْن، في مسيرةِ البشَرِ، وأسَاساً صلْباً للثّقافَاتِ، والمعارِفِ، والعقائِدِ، والحضارَاتِ الإنسانيَّةِ وشُعوبِها، وأمَمِهَا؛!!

وكيفَ يمكِنُ للإنسَانِ القاطِعِ المثالَ المحتذَى، والمتجاوز بطاقاتِهِ وقدرَاتِهِ، أنْ يفْصلَ بينَ الواقِعِ والمثَلِ الأعْلَى، وبينَ ذاتِهِ وموضُوعِهِ وبينَ ذاتِ الأشيَاءِ والكائناتِ وذاتِ الكائنِ الأعلَى، وأنْ يقطَعَ الشّكَّ باليقِينِ، والظلْمةَ بالنّورِ، منْ هذا الموضوعِ أو ذَاكَ، ومنْ هذَا الموقِفِ أوْ ذَاكَ أيضاً، وتتجاوَزُ لونَهُ الذاتيَّ المحدَّدَ، إلى خمائِلِ

المعْرفَـةِ الإنسَـانيَّةِ الزّاهيَـةِ الألْـوَانِ، والعظِيمَـةِ القيَم؛!!

وإذَا قدرَ الإنسَانُ علَى ذلكَ . وهوَ يقدرُ حقّاً . فـرْداً وشَـعْباً وأمَّـةً، يكـونُ منـارةً هاديَـةً، ويصـبحُ كوكَباً متوهّجاً مشـعّاً فـي ظلْمـةِ اللّيَـالِي، يهـدِي النّـاسَ إلـى سَـبيلِ الحيَـاةِ العظيمَـةِ وإلـى سـبيل التّطـورِ والتّقـدمِ، والمعـارِفِ المحـرّرةِ، مـن القيـودِ جميعاً ومن العبوديَّاتِ القَاتلةِ أيضاً؟

الإنسَانُ القديمُ

إنسَانٌ حَالمٌ:

ولـوْ حانَـتْ منّـا التفَاتـةٌ إلَـى التّاريخِ، لأدْركْنَا أنّ الإنسَـانَ القـديمَ، كـانَ يقـفُ عـاجزاً، إلاّ عـنِ الحلُمِ، أمامَ نظامِ الكوْنِ، وقوَى الطّبيعَةِ، وقوَانِينِها، ومـا تمكّن، أو قـدرَ بمعارفِـهِ البسيطةِ، أنْ يقطَـعَ، ويبتّ في أسبَابِ وظواهِرِ ذلكَ النظامِ وتلكَ القوى؛

فجـاءَتْ أسـاطيرُهُ متجَـاوِزةً واقعَـهُ، إلـى عـالَمِ الحلُمِ، متحرّرةً، ومحرِّرةً تلْكَ الأسباب والظواهرَ، الّتـي كانَـتْ تقطـعُ، وتحـدُّ مسيرتَهُ، وتمنعُـهُ مـن التقـدمِ، لمعرفَـةِ وفهْـمِ مشـاكلِهِ، وتحليـلِ وتعليـلِ أسبابِ، وظـواهرِ النظـامِ الكـونيِّ الـدقيقِ والسـاحرِ والفتّانِ، والمدهشِ وقوَى الطّبيعَةِ الخلاّقَةِ؛

فابتدَعَ القيمَ، والطقوسَ، والشعائرَ، والقوانينَ، لتخلـقَ لـه الانسـجامَ، والاطمئنـانَ، والرضَـى، عن ذاتِهِ، وواقعِهِ؛ ولتقطَع ذلك الواقعَ، وتتجاوزُ بـه إلـى أعمـاقِ الغيـبِ المقفَـلِ أمَـامَ ذهْنِـهِ، إلَـى عـالَمِ الأسرَارِ، لتكشفَهُ، وتسْتكْشِفَهُ، كمَا تفْعلُ المرْكَباتُ الفضَـائيَّةُ لاستكْشَـافِ مجَاهيـلِ الفضَـاءِ الكـونيِّ، واكْتشَـافِ أسـرارِها وألغازِهَـا وعوالمهـا، وأنَّـى لَهـا ذلك؛!!

وكانَـتْ الكَلمَـةُ، هـيَ السيفَ الّذي يقطـعُ بـهِ تلْكَ الحدودَ والفواصلَ الزمانيّةَ والمكانيّةَ، والبسَـاط السـحريَّ الّـذي يحملُـه راضـياً مرضـيّاً، إلـى عـالَم الملكُوتِ، والأسرارِ ويتجاوَزُ بـهِ ذاتَـه وموضـوعَهُ، إلـى حلمِـهِ الأسمَـى، وإلَـى حبّـهِ الأبهَـى؛ إلـى مثلِـهِ الأسـطُوريِّ الأعْلَـى، إلـى خلـودِهِ الروحـيّ عبْـرَ الحيـاةِ؛ والمـوْتِ، والـزّمنِ، وحتّـى الخلـودِ المـاديّ (تماثيلٌ . تحنيطٌ).

النّظَامُ الكونـيّ

يحكُمُ الحيَاةَ:

والنظَامْ الكونـيُّ، يحكُمُ الحيَاةَ الإنسانيّةَ، عبْرَ سـيرِهَا الزَمـانيِّ والمكـانِيّ، بقـوانينَ متنوّعـةٍ، منْهـا الطبيعـيُّ، والاجتمـاعيُّ، والكـونيُّ، والبيولـوجيُّ، وتتماثَـلُ مشـكلاتُها ومقابلاتُهَـا، ومعاناتُهـا فـي التّاريخِ زَماناً ومَكاناً؛ علَى الرغْمِ أنّ الغنَـى، والفقرَ الروحـيَّ، والفكريَّ، يتراوحُ في الحَياةِ مدّاً وجزْراً، في مختلَفِ مراحِلِ التّطورِ الإنسانيّ؛

وفـي كـلّ مرحلـةٍ، يجسّـدُ الإنسَـانُ، باللُّغَـةِ والكلمَـةِ، والفعْلِ، وعْيَـهُ، وطموحَـهُ، ونضـالَهُ لبلـوغِ مثُلِـهِ العلْيا، وتأكيدِ قيمِـهِ، الّتـي يصبُو إليها الفرْدُ، وتصـبُو إليهَـا الجماعَـةُ، والشـعوبُ، والأمَـمُ؛ أو ليهدمَ قيماً أخرى، ويدحضَـها لبنَـاءِ وطنـهِ المثَلِـي، والفكْرِي، الوطن الفاضلِ، الّذي يحلُمُ في إقامَتـهِ، وإشادَتـهِ، برغبَاتهِ الإنسانيّةِ العظيمَةِ؛

وهـيَ الّتـي إنْ تحققَـتْ، فإنّهـا تظهـرُ علَـى صورةِ قفزَاتٍ إنسانيَّة وتاريخيَّة كبْرَى، وتكونُ دليلاً هَادِيـاً، وقـدوةً حيَّـةً، ونبْراسـاً سـاطِعاً، وذلـك مـنْ خلالِ المفهومِ المثلِيّ للقطْعِ، والتجاوُزِ، للمشكِلاَتِ البشريّةِ المتماثِلَةِ تاريخيّاً وزمانيّاً، ومكانيّاً وظرُوفاً؛

مُشكلَةُ الموْتِ:

والموتُ، هوَ واحدٌ منْ أهمِّ المُشكلاَتِ الّتي عانَى، ويعَانِي، وسيعَانِي منْهَا الإنسَانُ إلَى الأبَدِ، والـذي هـو تغيّرٌ حقيقـيٌّ لواقـعِ الأحيَـاءِ، والأشيَاءِ ولحركيّتِهَا الماديّةِ الرّوحيَّةِ؛

. سيظل سؤال الموت من أهم الأسئلة، إن لم يكن الأهم، في حياة الإنسان واستمراريتها، ومحيراً لذهنه، كما كان عبر الأدوار والأطوار الزمانية السحيقة.

والإنسانُ عبْر مراحِلِ تاريخِه، يعيشُ ذلك التبَدلَ والتغيُّرَ، في عالَم الأحيَاءِ والأشيَاءِ أيضاً، ماديَّاً وروحيّاً، وسيظلُّ سؤالُ الموْتِ من أهمِّ الأسئِلَةِ، إنْ لمْ يكنْ الأهمَّ؛ في حيَاةِ الإنسَانِ واستمراريَّتِها، ومحيِّراً لذهْنِه، كَما كانَ عبْر الأدوَارِ والأكوارِ الزّمانيّةِ السحيقَةِ؛

العقْلُ الإنسَانيُّ يسطِّرُ ويفصِّلُ ويتخيَّلُ ويُؤَسْطِرُ: وكونُ العقلُ الإنسانيُّ، يسطِّر الحدودَ، ويقطعُهَا، ويفصلُ المشكلاتِ، وهوَ الفصْلُ في الأشيَاءِ جميعهَا، يصْبُو، ويحلُمُ، ويُؤَسْطِرُ، ويتخيّلُ، ويتجاوَزُ واقعَها إلى الأسطُورةِ، إلَى المعرفَةِ الكليَّةِ، إلَى المثُلِ العلْيَا؛ فلاَ حدودَ للمعرفَةِ الإنسانيّةِ، ولا قيودَ لَها وعليهَا، تحتَ أضواءِ تلْك المثُلِ؛

وعندَمَا تهبطُ المثُلُ تلْكَ، عنْ حدودِ آفَاقِها العلْيَا المهيَّأةَ لها، لا شَكَ أنّ تلكَ المعرفَة بفروعِهَا الحضاريّةِ، الماديّةِ، والفكريّةِ الثقافيَّةِ، تَرْكُدُ، وتتَيَبَّسُ شرايينُها، وتأسَنُ مياهُها؛ ويهمَدُ العقْلُ عنِ النّشَاطِ والإضاءَةِ والخلْقِ والإبداعِ؛

ولكنّ المنابعَ الزمنيَّة تستمرُّ بتدفّقِهَا، تجدّدُ، وتغيّرُ، وتبدّلُ، تقطَعُ، وتتجاوَزُ، وتسطّرُ، لتعمّق التساؤُلَ في عقْلِ الإنسَانِ، والحيرَةَ أيضاً، أمَامَ إحدَى أهمِّ مُشكِلاتِهِ الزَّمنيّةِ التاريخيَّةِ؛

ومن ثَمَّ لتضَعَهُ، بلْ لتضَعَ أمَامَهْ، وباسْتمرارٍ مفاجَآتِها العجيبَةَ والدائمةَ، والمعقّدة؛

مُشكلَةُ الزّمَن:

إنّهُ الزّمَنُ، تلْكَ هيَ المشْكِلةُ، إنّهُ الزّمنُ ذلك هوَ الفنَاءُ الآخرُ، إنّهُ الزّمنُ، ماهيةُ السّكونِ والحركَةِ؛ والعَدَمِ، والوُجُودِ؛ والهيُولى؛ وَلاَ وجودَ لماهيّتِهِ، بلِ الْوُجُودُ كلُّهُ لَها؛

والإنسَانُ، يتسرّبُ من تيْنِكَ المشكلَتَيْنِ فاقِداً قوّة الإضاءَةِ، والسّيطَرةِ علَى الحيَاةِ، متمتّعاً

. ربما اتخذت الأسطورة اسمها، بمستوى الأريج ودلالاته ومعانيه، لتوهج مبادئها، وقيمها ومثلها العليا، ومناهجها وقوانينها.

بالتّذكُّرِ المؤثِّرِ والبَديعِ وبالتّطلعِ الخالِدِ والمستَمرِّ للمثُلِ العلْيَا للإنسَانِ، كَفرْدٍ وشعْبٍ وأمَّةٍ، وإنسانيَّةٍ؛

التَّوْقُ للخلاصِ

منَ الظّلْمِ والقهْرِ والعبُوديَّةِ:

ويتُوقُ الإنسَانُ، في نِهايَةِ المطَافِ، للوُصُولِ إلَى الإيمَانِ، والمحبَّةِ، والحريَّةِ، والمساوَاةِ، تكافُؤِ الفرَصِ، والعدْلِ، وإلى خلاَصِهِ منَ القهْرِ، والظلْمِ، والعبوديّةِ الاجتماعيَّةِ، الّتي تلازِمُهُ منذُ الأزَلِ؛ وتهدّدُ وجودَهُ، بأشكَالِهَا التطوريّةِ كلِّهَا، والّتي تضِيفُ إلَى مشكلتَيْهِ الكبيرَتيْنِ السّابقَتيْنِ، مشكلةً أخرَى؛ ذاتَ تعقيدٍ من نوعٍ متميّزٍ، ومخَالفٍ لبنْيَةِ النّظامِ الكونيِّ، الّذي يطْمَحُ الإنسانُ أن يفهَمَ أسبابَهُ، وظواهرَهُ، ويكتشفَ أبعادَهُ وآمادَهُ وأسرارَهُ وغيوبَهُ؛

وتُدخِلُ تلكَ المشكلَةُ، الإنسَانَ، في عمليَّةِ توليدِ العلاقَاتِ، والقيَمِ، والمثُلِ، والاحتياجَاتِ المتجدِّدَةِ، الّتي تدعُوه إلى تغييرِهَا، وتبديلِهَا، وتطويرِهَا. عندَمَا تُصبِحُ قيْداً، تحدُّ منْ انطلاقَتِهِ عبْرَ الزّمنِ، باتّجاهِ الأمَامِ، واتّجاهِ المثُلِ العلْيَا، واكتشَافِ أسرارِ الغيبِ، ودقِّ أبوابِ الملكُوتِ؛ وقطعِ القُيودِ الّتي تحدُّ من الانطلاَقِ البشريِّ للأمَامِ؛ وتجاوُزِ الأخطَاءِ الواقعيّةِ والمُعاشَةِ؛

الأَسْطورَةُ صَبْوَةٌ

إلَى معرفَةِ النّظَامِ الكَونيِّ:

حيثُ أنّهُ منْ مَعانِي سَطَرَ، وأسْطَرَ: أخْطَأ؛ وكأَنَّ اللُّغَةَ والكَلِمَةَ، تقولُ للإنسَانِ، وهوَ يمارِسُ قيَمَهُ: ومثُلَهُ العلْيَا فِي حياتِهِ، اقطَعِ الخطَأَ والتّردّدَ والتّرَاخِيَ، وتجاوَزْهم كليّاً، إلَى رحَابِ الإنسانيَّةِ، ومعارفِهَا العلْيَا، عنْ نظامِ الكَونِ، وإنسانِ الكوْنِ، أعْقَلِ المخلُوقَاتِ، وأحْسَنِهَا تقْويماً، وأبْدعِهَا، نظاماً نطْقيّاً، ينتَقِلُ بواسطَتِهِ إلَى الوعْيِ المتبادَلِ بينَهُ

وبينَ أقرانِهِ، وبينَهُ وبينَ النّظامِ الكونيّ، وتنوّعِ قوانينِهِ، والّتي رغْمَ وعْيِ الإنسانِ، وطاقَةِ عقْلِهِ، وتطَوُّرِهما، تُدخِلُهُ اللُّغَةُ نفسُها، والكلمةُ ذاتُها في حالَةٍ أسطوريّةٍ مستمرّةٍ، لتدخُلَ هيَ أيضاً تلك الحالة طوال استمرار التاريخِ البشريّ؛

ومنْ هنَا نرَى لِزَاماً علينَا، ونحنُ نبحَثُ في الجذورِ الأولَى للعقْلِ الإنسانيِّ من خلالِ الأسْطُورةِ، والمثَلِ الأعْلَى، أنْ نتَتَبّعَ تلْكَ الدلالاتِ اللغويّةِ، ونفتّحَ معانيها، لنهتديَ إلَى البنْيَانِ الفكْريّ، ونكتَشِفَ هرميّتَهُ الإنسانيّةَ، والّتي تشكلُ المُثلُ العلْيَا، قمّةَ ذلكَ الهرمَ، وتنبعُ من قلْبِ الإنسَانِ وعقْلِهِ، وتسيلُ منْ روحِهِ، عبْر مسيرَتِهِ، ماضياً وحاضراً، ومستقبلاً فرداً وشعباً، وأمّةً، وإنسانيّةً؛

وعندَمَا نضيءُ مصَابيحَ القراءَةِ اللّغويّةِ، تتوهّجُ اللّغَةُ والكلمَةُ، عن مفاهيمَ غنيّةٍ وثرّةٍ ونبيلَةٍ للحيَاةِ والإنسَانِ؛

الأَسطُورَةُ منبَعٌ

يؤلّفُ بينَ القلُوبِ ويوحّدُهَا:

ذلكَ أنّهُ منْ معاني سَطَرَ، وسطَّرَ: ألّفَ، وروّجَ، وزخرَفَ، فما هيَ دلالاتُ التأليفِ، والترويجِ، والزخرَفةِ، في مفهومِ اللّغَةِ والحَياةِ؛؟ وما هيَ الوشائجُ بينَ هذهِ المعانِ الجديدَةِ، وكلمَةِ سَطَرَ، وبينَ الأسطُورَةِ كمَفْهومٍ في اللُّغَةِ والحيَاةِ أيْضاً؛؟ كيفَ نُنَمّي، وكيفَ نؤلّفُ بينَ الإنسَانِ واللّغَةِ، والحيَاةِ، والعالَمِ، والمثُلِ العلْيَا،؟ وعلَى أيّهِم يتمُّ الانتماءُ في مواجَهةِ مشكلَةِ الموْتِ، ومشكلَةِ الزّمنِ، ومشكلَةِ الظّلْمِ والقهْرِ والعدوَانِ الاجتماعيِّ؛؟

إنّه يُقالُ: ألّفْتُ بينَ الشيئيْنِ تأليفاً، فتألّفا، وأتَلَفَا، وتألّفْتُه؛ ففِي القرآنِ الكريمِ، ﴿إذْ كنْتُم أعْدَاءً فألّف بينَ قلوبكُم فأصبَحْتُم بنِعْمَتِهِ إخْوانا﴾ (14)، ﴿وألّفَ بيْنَ قُلُوبِهِمْ لَوْ أَنْفَقْتَ مَا فِي الأَرْضِ جَميعاً مَا ألّفْتَ بيْنَ قلُوبِهِمْ وَلكنّ اللهَ ألّفَ بيْنَهُمْ﴾(15)، ﴿أَلَمْ تَرَ أنَّ اللهَ يُزْجِي سَحَاباً ثُمَّ يُؤَلِّفُ بَيْنَهُ﴾(16)، ﴿لِلْفُقَراءِ والمَسَاكِينِ والعَامِلِينَ عَلَيْهَا والمؤلّفَةِ قُلُوبُهُمْ﴾(17)؛

وَيُقَال: ألْفٌ مؤلَّفَةٌ؛ أيْ مكمَّلَةٌ، وإيلاَف: ﴿لإيلاَفِ قُرَيشٍ إيلافَهم رحْلَةَ الشّتَاءِ والصّيفِ﴾ (18) ولتؤلّفَ قريشٌ، رحلةَ الشّتاءِ والصّيفِ، أيْ تجمَعُ بيْنَهُمَا، ومنهُ الألْفَةُ بَيْنَ الأشْيَاءِ، أوِ الأَحْيَاءِ، وقيلَ: هُوَ عَجَبٌ من أُلْفَةِ قريشٍ الرِّحْلاتِ هذهِ، وتَرْكِ عبادَةِ ربِّ البيْتِ الّذي أَدْخَلَ إلَى قلوبِهِمُ الأمْنَ بعْدَ الخَوْفِ، ووَهَبَهُمُ الطَّعَامَ بعْدَ الجوْعِ(19)؛

وإذاً فمَا هُوَ الرّابطُ الماديُّ والرُّوحيُّ بيْنَهُم؛ بَيْنَ الأُسْطُورَةِ،

والتأْليفِ والأُلْفةِ، والإنسَانِ والحياةِ؛؟!

الأسطورة تخلُقُ المناخَ للوحْدةِ الكونيَّة الشَّاملَةِ:

لا أعتقدُ أنَّ الكلماتِ أدواتٌ مجرَّدةٌ، وأشياءٌ معنيَّةٌ لذاتِها، وهيَ لا تلغِي الإنسانَ، إنْ لمْ تكملْهُ، ولا الحياةَ إنْ لَمْ تُغْنِها، وتوهِّجْها، ولا الكونَ ونظامَهُ الدقيقَ إنْ لمْ تَعِهِ، وهيَ ليسَتْ بديلَةً عنْهُم، أوْ عاجزةً عنِ استيعَابِهِمْ، لأنّها كائناتٌ حيَّةٌ، تحدّدُ الأشياءَ والكائناتِ، وتتحدّدْ الكائناتُ والأشياءُ بهَا.

وذلك عبْرَ معانَاةِ البشريَّةِ، ومكابَداتِها المؤلِمَةِ قديماً، وحاضِراً ومستقْبلاً أيضاً، معاناتِها للمشكلاتِ والمؤثّراتِ الكبْرى الّتي تكوّنُ مثُلَ الحياةِ العلْيَا، ومناهج تطورها، المتجددةِ، ضمْنَ إحساساتِها بمشكِلَةِ الحيَاةِ والموْتِ، والزّمَنِ والقهْرِ

. الفكر العظيم النبيل الممارس في الحياة، مادياً ولغوياً، هو الخالد الحصين، والمؤثر الفاعل، والمنبع المتجدد، والمجدد للواردين إليه.

. تتوازى معاني الاشتقاقات اللغوية مع معاني تصور الخلق الأول، والخصب لدى عقلية الشعوب القديمة، وفي العالم الرمزي لدى كثير من المفكرين

والظّلْمِ، الاجتماعيّ المتوارَثِ، والموَرَّثِ؛ والّذي يؤلّفُ الأشياءَ، ويتألَّفُ بِهَا، ويسَطِّرُهَا في الحياةِ البشريّةِ، وتلْكَ الحياةُ تبدُو بسِمَاتِها الخارِقَةِ، وهيَ علَى عتَبَةِ الألْفِ الثّالثِ للميلاَدِ أنّها تسيرُ باتّجاهِ الوَحْدةِ الكونيّةِ الشّامِلَةِ؛

وتلْك الوحدةُ؛ الّتي كانَتْ حلُمَ الأفْذَاذِ والعظَمَاءِ والمكَافِحينَ الميامينَ والأنبياءِ، والمفكّرينَ، وما تَزالُ الحلُمَ الأعذَبَ؛ تؤلّفُ بينَ القلُوبِ، والعقُولِ، والألْسُنِ، والألْوَانِ؛

وتسيرُ كذلكَ باتِّجاهِ تحْقيقِ الثّقافَةِ العالميَّةِ، تحْتَ أضْواءِ المثُلِ العلْيَا العظيمَةِ لمسْتَقْبَلِ الإنسانيّةِ، وباتِّجاهِ تطْوير المَعارِفِ الإنسانيَّةِ، العلميَّةِ، للأَفْرَادِ، والشعُوبِ والأمَمِ، لتجْنِيبِ الحضارةِ البشريّة المعَاصرةِ الوقُوعَ في مصائِدِ الفَنَاءِ، الّتي تَعرّضَتْ لَهَا الأقوامُ، والأمَمُ، الّتي خلَتْ، والّتي نبحَثُ الآنَ في رحَابِ أساطيرهِم، وأوابدِهِم الحضاريّةِ، الّتي تشْهدُ لهُم، وتشْهَد علَيهِم؛

وتعطِينَا الدّليلَ عنْ مأسَاةِ النّوع الإنسانيّ، عبْرَ الزّمنِ، منْ خلاَلِ الصّوَرِ الأصليّةِ المفقُودَةِ والضائعَةِ، لتلْكَ الأساطيرِ، وحضاراتِها العظيمةِ، وإنسانِها، إذ تشْهدُ على عظمَةِ بُناتِها، ولَهُم، وأنّهم حمَلَةُ رسالاتٍ ساميةٍ، ومثلٍ علْيَا، غايةٍ في القوّةِ، والجبَرُوت، وفي الطّاقَةِ الّتي لا تنضُبُ للتّأْثيرِ المستمِرّ؛

وهيَ تحفُزُ العلماءَ والمفكّرينَ، والباحِثينَ، والمتخَصِّصينَ، بكلِّ أدواتِهم العلميّةِ، والكشْفيَّةِ المعاصِرَةِ، يوماً بعْدَ يومٍ، وعاماً بعدَ عامٍ، لمعرفَتِها، واستكْناهِ غوامِضِها، واستجْلاَءِ دَوارسِها وسحْر دلاَلاَتِها ورموزِها، ومرامِيها؛

فهل الغِنَى اللّغويُّ لِكَلمَةِ سَطَرَ، يؤكّدُ الغِنَى الحضاريَّ والفكْريَّ، والحيَاتيَ، للشّعوبِ، والأمَم صاحبَةِ الأسَاطيرِ؛؟

الأسطورةُ أرِيْجُ الأقْوَامِ وطيبُهم:

إنَّ كلمةَ سطَّرَ، تعْني: روَّجَ، وروَّجَ تفيدُنا بمعانٍ مختلفَةٍ أيضاً، فمَا هو الرّابط بين سطّرَ، وروَّجَ ودلاَلاَتِهمَا؟

ومعْنَى راجَ، روْجاً ورَواجاً: أسْرَعَ، وروّجَ الشيءَ، وروّجَ بهِ: عجَّلَ، وراجَ الشّيءُ يروجُ، رَواجاً: نَفَقَ؛ وأمرٌ مروَّجٌ: مختلطٌ؛ وروَّجَ الغبَارُ علَى رأسِ البعير: دامَ؛ والروْجَةُ: العَجَلَةُ؛

وروجْتُ الأمرَ؛ إذا أرّجْتُه(20)؛ والأرَجُ والأريجُ؛ توهّجُ ريحِ الطّيبِ، أرجَ الطيبُ يأرَجُ أرَجاً وأريجاً: إذا فاحَ؛ وأرّجْتُ بينَ القوْمِ تأريجاً: إذا أغريْتُ بينَهم وهيَّجتُ؛

وربّما اتّخذَتِ الأسْطُورَةُ اسمَها، بمستَوَى الأريجِ ودلاَلاَتِه، ومعانيهِ، لتوهُّجِ مبادئِها، وقيَمِها ومثُلِها العلْيَا، ومناهِجِها، وقوانِينِهَا، وطقُوسِها، وحقَائقِها، في الزّمَانِ والمكانِ، والطّبيعَةِ، والحيَاة والإنسَانِ، وفي كلِّ آنٍ؛ كمَا يتوهّجُ ريحُ الطيبِ كلَّمَا هبَّ عليهِ النسيمُ؛

وقدْ يكونُ لروَاجِها إيقاعُهُ المتفرّدُ في شتَّى الأزمنَةِ والأمكنَةِ في حيَاةِ الأفرَادِ، والشعُوبِ، والأمَمِ؛ ولأنَّ تدفُّقَها الفعَّالَ فكْراً، وثقافةً، تلبياً وعقْلياً يَخْتلِطُ في المصَابِّ القلبيّةِ والعقليّةِ لأُولئِكَ، ويدُومُ فِيهَا، ويورثُ الأجيالَ بعدَ ذاك، ويعطي أريجَهُ المعطارَ في الحياةِ الإنسانيّةِ قيَماً ومفاهيمَ، وفنوناً، وأحكاماً وأعمالاً فكريَّةً منيعَةً على الفَناءِ والدّمَارِ والترمُّدِ؛ فإنَّها بإيقَاعِها تنْفردُ.

الأسطورةُ آيَةٌ فكريَّةٌ خالدَةٌ:

وذَلك أنّ الفكْرَ العظيمَ النبيلَ المُمارَسَ في

الحيَاةِ، ماديّاً ولغويّاً، هوَ الخالدُ الحصِينُ، والمؤثّرُ الفاعِلُ، والمنبعُ المتجدّدُ، والمجدِّدَ للوارِدِينَ إليْهِ، والـرّاغبيْنَ الطّـامِحِين فيـهِ، وقـدْ عبّـرَ عـنْ ذلـكَ الشّاعر السويديّ "غولبرغ هولمار"

"ألاَ فلتهرق جوهرَ صاعقتكَ على أكداسِ الكتُبِ

ولتجرفْنَا علىالمحرَقَةِ

ولتُمتنا حرْقاً!

فما نحن إلا كطائر الفينّيقِ

سنولَد من رمَاد

ألا إن في مكنة النَّاس

أن يحترِقوا

أما فكرُ الإنسانِ فلنْ يحرَقَ

فاطردْنا من الشرقِ والغربِ

فسنشيدُ من الرّيحِ مدينَتَنَا الفاضلَةَ(21)؛

أجـلْ، إنّ الإنسـانَ يخلّـدَ مـن خـلاَلِ مثُلِـهِ الفكريّةِ العلْيَا، الّتي يمارسُها مكتوبَةً، ومشيَّدَةً في الحيَـاةِ، فتَحمِلُ الحنين، والتّوق للخلودِ، بالعمـارَةِ الفكريّةِ، والروحيَّةِ وحدَها؛

وتـروجُ كـالأريجِ الأسْـطوريِّ، وكالأُسْـطُورةِ ذاتِها، للوصولِ إلى حيَاةِ النّاسِ، وللوصُولِ بالنَّاسِ إلى المثُلِ العلْيَا، وتتمنـعُ أنْ تنالَهـا ألْسنَةُ الفَنَاءِ، والدّمَارِ؛

وذلكَ أنّ الشوامخَ الفكريَّةَ العلميَّةَ، والآيَاتِ الأسـطوريةَ والأدبيَّـة، والإنسـانيَّة، التـي أنتجتْهـا البشـريَّةُ خـلال مسيرتِها الطويلـةِ مـا نـزالُ نستَمِتعُ بِها، وستبْقَى الإنسانيَّةُ مستمتِعَةً بِها إلى ما شاءَ اللهُ؛

وأيَّ رمـز أبلـغُ مـنْ (الفِيَـدا، وجِلْجَـامِشْ، والإلْيَـاذَة، والأوديسَّـةَ والشَّـاهْنَامَه، وفاوسْـت، والكوميـديَا الإلهيَّـة)، وغيـرُهم كأولئِـكَ الّذيـن انتصبُوا هنَا وهناكَ أوابدَ حضـاريَّةً، وآثَاراً خالداتٍ، يعرّفوننَـا بزمـانِهم، ومكـانِهم، ويصـلُونَنَا بإنسـانِهم، ومثلِه وقيَمِهِ ومناهِجِه، ويوصِلُونَ إنسانَهم إليْنَا كمَا ترسُمه تلْكَ الشوامخُ الفكريَّـةُ، وكمـا تؤشّـرُ علَيـهِ وتعبِّرُ عنـهُ الآثَـارُ والأوَابدُ الحضـاريَّةُ الّتي تحمِلُ بصَماتِ روحهِ ونفسِهِ وخلجاتِ قلْبِهِ ووجدَانِهِ.

صلـةُ الأسطورَةِ بالفَنِّ

حِدْسٌ وصبْوَةٌ للكَمالِ:

وهلْ منْ طاقَةٍ في الكونِ، قادرَةٍ علَى تغيير الحيَاةِ، وتطويرِهَا، أبلَـغُ أثراً، وأبعدُ مـدىً، وأَمنـعُ شأْواً، وأكثَرُ تأثيراً، منْ طَاقةِ الفكْرِ، والمثُلِ العلْيَا، والّتي تَحكِي قصّـة الإنسَانِ منْذُ نشوءِ الحيَاةِ وإلَى مـا يشـاءُ اللهُ، تَاريخـاً، وثقافَـةً، ودينـاً، وعقائـدَ، واقتصاداً وأدباً وفنّاً، مسطّراً بأساطيرَ، مزخْرفةً، أم غَيـر مزخْرفـةٍ؛ والزّخْرفـةُ واحدةٌ مـن دلاَلاَتِ كلمـةِ سَطَرَ؛ فمَـاذَا لـدَى الزّخْرفـةِ مـن آفـاقِ أسـطوريَّةٍ علْيَـا؛؟ الزّخْـرفُ؛ الزِّينَـةُ، وكمَـالُ حسْـنِ الشّـيءِ؛ والذهبُ وكلُّ زينَةٍ، زخْرفُ، والزَّخَارِفُ، ما زُينَ من السفنِ، وزخَارِفُ المَاءِ: طَرَائقُهُ؛

وفـي القـرآنِ الكـريمِ: ﴿يـوحِي بعضُـهُم إلـى بعْضٍ زُخْرفَ القَولِ غُروراً﴾(22)، ﴿أوْ يكُون لكَ بيْـتٌ مـنْ زُخْـرفٍ أو ترْقَـى فـي السَّـماءِ﴾(23)، ﴿ولبيُــوتِهم أَبْوابــاً وسُــرُراً علَيْهــا يتَّكِئُــونَ وزُخْرُفاً﴾(24)؛ ﴿حتَّـى إذَا أخذَتِ الأَرْض زخرُفَهَا وازَّيَّنَتْ وظَنَّ أهلُهَا أَنَّهم قادِرُونَ عَليْها أَتَاهَا أمرُنَا لَيْلاً أوْ نَهـاراً﴾(25) وفـي الحديث أن النبيَّ (ﷺ) لمْ يَدخُلِ الْكَعْبَةَ حتَّى أمَرَ بـالزُّخْرُفِ فَنُحي ونَهَى أنْ تُزخْرَفَ المساجِدُ؛

وزخْـرَفَ الشّـيءَ: فَنَّـه وزَيَّنَـهُ، وإن الزّخـرُفَ: لمَساوِيةٌ لكلِمَةِ الفَنّ، وفنَّنَ: لوَّنَ؛ والفِنّة: فَتْرةٌ من الـدَّهرِ؛ المِفَنّ: مُولِّدُ العجَائِبِ، والأُفْنُونُ: الحيَّـةُ؛ ولِلحيَّــةِ، أهميَّــةٌ كُبْـرَى فِـي تكْـوينِ الأُسْـطُورةِ ووجودِهَا؛ وهيَ عنصرٌ هامٌ منْ عناصِرهَا؛ وحقيقَةٌ

. صلة الأسطورة بالزخرف والفن، هي صلة تصبو للكمال، والحسن، والإتقان للأشياء، وطرائق الحياة التي بها تعرف على مدى الزمن.

. توصلت بعض الأمم القديمة والبدائية إلى درجة عبادة الحية وتقديسها، إما لاتقاء شرها، أو لكونها رمزاً للروح والتجديد في ذات الإنسان.

مـن حقائقِهـا الكبْـرَى؛ محمَّلَـةً بالأسـرارِ والمعَـانِـي، والرّموزِ، والدّلالَاتِ؛

ففِـي اللّغـةِ مـثلاً، نجـدُ أنَّ الحـيَّ، الحيَـاةَ، الحَيـوانَ، الحـوتَ، حـواءَ والحيّـةَ، واحديَّـةَ الجـذْرِ الاشتقَاقِيِّ، (حوا ـ حيا ـ حيي)، وهيَ وإنْ تقاربَتْ في رحمِها اللّغَويِّ قدْ لا تختلفُ مفاهيمُها ومعانيَها فِـي مصْـطلَحِ الحيَـاةِ العُلْـويِّ، وميْـدَانِها ورحِمِهَـا أيْضـاً؛ وَإنْ تَنوّعتْ الألْفاظُ فَإنّ آفاقَها تنفَتحُ علَـى أكْوَانٍ جدليَّةٍ جديدَةٍ، غنيَّةٍ بالمَعانِي والمفاهِيم، وثرَّةٍ بالقيَمِ والإيحَاءَاتِ، والرُّمُوزِ،

ومـا يعْنينَـا هنَـا هوَ رمزيّـةُ الحيَّـةِ فـي وجُـودِ الأسطُورةِ، علَـى ساحَةِ الفكْرِ الإنسَانيِّ ووجدَانـهِ، ووعْيِ هذَا الوجُودِ؛

ذلـكَ أنَّ بعـضَ الشـعُوبِ قدّسـتِ الحيَّـةَ فـي طقوسِــــها، وأســــاطيرِهَا ومســــتويَاتِ حياتِهــــا الاجتماعيَّـةِ، ومناشِـطِها الحضـاريّةِ والإنسَـانيَّةِ المختلفَةِ، وبعضُها الآخرُ أفردَ لَها تصوُّراتٍ مخيفةً واعتبرَها كائناً مَهُولاً ورَهيباً؛

ولاَ عجـبَ أنْ تلعَـبَ بعـضُ الحيوانـاتِ دوْراً هامّـاً فـي بنْيـةِ الأسَـاطيرِ الإنسَـانيّةِ، وذَلـكَ لأنَّ هنَـاكَ فَرْقاً بيِّناً بـيْنَ الحيوانَـاتِ الّتـي تُقدَّمُ قَرابينَ وبـيْنَ الحيوانَـاتِ الّتـي يُرمَـزُ بهَـا ومـنْ خلالهَـا للآلهَةِ، وترافقُها؛

وهـذهِ الأنـواعُ المحمَّلَـةُ بالـدلاَلاتِ الإلهيَّـةِ ورموزِهَا، تتَّخِذُ صِفةَ القداسَـةِ غيْرَ أنَّها لاَ تَصـلُ دَرَجَـةُ قداستِها إلَـى مستوَى العبادَةِ إلاّ لـدَى قليلٍ منَ الأمَمِ؛ إذْ لا تُعْبدُ لِذَاتِها، بلْ تعبدُ الآلهَـةُ منْ خلالِهـا وبواسـطَتِها كَمـا هَـو الأمْـرُ لـدَى قـدَماءِ المصـريّين "ومنْهـا نسْـرُ زُوس والحيّـةُ الّتـي ترمـزُ إلَـى الآلهـةِ السفليَّةِ، وبومةُ أثِّينَا المتنبِّئَة، وحمامةُ أفروديت البيضَاء وديكُ اسكُولاَب، وضبُّ أبولّون، وأسمَاكُ أرتيميْس، وكلْبُ هيكات، وطاوُوسَ هيرَا، ومنهَا حيواناتٌ تجرُّ عربَاتِ الآلهَةِ مثْلِ أسَدِ عربَةِ سيبيل وخيولِ عربةِ بوزيدُون وهَادِس"(26)؛

ومهْمَا يكنْ؛ فهنَاكَ اخْتلاَفٌ بيِّنٌ، وجلـيّ بيْنَ حيّـةِ التُّـرابِ، وحيَّـةِ الجِنَـانِ، وإنْ توحَّـدَ الرّمـزُ الأسـطوريُّ فـي الفكْـرِ الإنسَـانيِّ وعبْـرَ مسـيرَتِهِ الكونيَّـةِ والحيَاتيَّـةِ، وتفتُّحاتِ وعْيـهِ علـى الحقـائقِ العلْيَا، شيْئاً فشيْئاً فِي الواقِعِ وما خَلْفَ الواقِعِ، إذْ هيَ رمْزٌ لكلّ مَا لمْ يتجسَّدْ بعْدُ، وإلَـى العدَمِ من جهـةٍ أولَـى، ومـن جهـةٍ ثانيـةٍ فهـيَ رمـزٌ للتَّجـدّدِ والانْبعَاثِ والحريَّةِ والانْعتَاقِ، وهيَ مرةً ثَالثَةً رمزٌ للحياةِ، والشرِّ والعدوِّ، أيضاً؛

وتتــوازى معــاني الاشــتقَاقَاتِ اللّغويَّــةِ مَــع معَانِي تصوّرِ الخلْقِ الأوَّلِ، والخصْبِ لدَى عقْليّةِ الشّعوبِ القديمَةِ، وفي العالَمِ الرمزيِّ لدَى كثيرٍ منَ المفكّرينَ والمتصوِّفينَ؛

وقصّةُ آدَم وحوّاءَ عليهما السّلامُ، تنْبينَا عنْ مَـدى علاقَـةِ الحيَّـةِ بالحيَـاةِ الإنسـانيَّةِ الجديـدَةِ، وبـالخلْقِ الكونيِّ، ذلكَ أن حـواءَ هـيَ الأمُ الكونيَّـةُ للمخلوقَـاتِ، ومنبــعُ الخصْــبِ، ورمــزُ الحَركَــةِ، والتطوُّرِ، والانبعَاثِ؛

والحيَّةُ أيضاً كمَا تنبِئُ قصةُ الخلْقِ الآدَميَّةِ تلـك؛ أغـوتْ حـواءَ بـالأكْلِ مـنَ الشـجَرةِ المحرَّمَـةِ؛ وحــوّاءُ أغــوَتْ آدَمَ، وأغْرَتْــهُ، فكَانَــتْ المسَــبّب الحقيقـيَّ للهبْطـةِ مـنَ الجنَّـةِ، والانبعَـاثِ الجديـدِ، والمسبّبَ لعمـارَةِ الأرضِ، وحرثِهـا، وتطـوّراتِ ذلـك تاريخيّاً في التجربةِ الإنسانيّةِ والطَّبيعيَّةِ والكونيَّةِ؛

فِفـي ملحَمـةِ جلْجَامِشْ ـ البطَلِ الأسطُوريّ السّومريّ ـ الّذي كدحَ تاركاً وطنَهُ، أورُوُك، مُكافحاً للحُصـولِ علَـى نبتَـةِ الخلُـودِ؛ النبْتـةِ الّتـي تعيـدُ للإنسـانِ الشـبابَ المفقـود، وقـد حصـلَ عليهَـا جلْجَـامِش بعـدَ عنـاءٍ، ولكـنْ لـم يتحقّـقْ حلْمـهُ، وطموحُـهُ، ولم يحقّق مثْلُه الأعلَى إذْ تسرقُ الحيّةُ نبتَةَ الحياةِ الخالدةِ، وتنسَلخُ منْ جلدِها، وتعودُ إلَـى المـاءِ، وبهـذَا العملِ تـؤدِّي وظيفَـةً، وثيقـةَ الصّـلةِ،

قويَّـةَ الوشـائجِ بالحيـاةِ؛ وتصـفُ الأسـطورةُ هـذَا الموقـفَ المأسـاويَ التراجيـديَّ حيـثُ تقـولُ: "رأى جِلْجَامِش بئرَ ماءٍ باردٍ فهبَطَ واستحَمَّ، ولكنْ في أعمـاقِ البركَـةِ كانَـتْ ترقـدُ حيَّـةٌ، وأحسَّـت الحيّـةُ بحلاوَةِ الزّهْرةِ؛

صـعدَتْ منَ الماءِ واختطفَتْها وولَّتْ بعيداً، وسرعانَ ما انسلَخَتْ من جلْدها وعادَتْ إلى البئْرِ. عندئذٍ جلسَ جِلْجَامِش وبكَى، وجرَتِ الدّموعُ علَى وجهِهِ، وأمسكَ بيدِ أرْشَانَابي: "أيْ أرشانَابي، ألِهَذَا كَدَحْتُ بيدِي، ألِهَذا عصرْتُ دماءَ قلْبِي؟ ما كَسَبْتُ شيْئاً لِنفْسِي، لَسْتُ أنَا بلْ وحشُ الأرضِ هوَ الّذي سعدَ بهِ"(27).

وهكَـذا، لا تخلُـو الحضـارَاتُ، والثقافَـاتُ العالميّةُ القديمةُ عموماً، والساميَّةُ منهَا خصوصاً (وهي الأمُّ) منَ الإشَاراتِ إلَى أنَّ هذَا المخلوقَ هوَ رمـزٌ للتّجـدّدِ، والاسـتمرارِ الأرقَـى، والأَرفَـعِ، فـي الحيَاةِ؛ ويشاركُ الحيّةَ في ذلك الحوتُ، والسَّمكةُ، الدلفيسُ (الدلفين)، كما في بنْيةِ الفكْرِ الأسطوري اليونَـانِي مـثلاً والعربـيّ أيضـاً، وغيرهُمـا، كـالفكْرِ والحضـارةِ الأزْتكيَّـةِ، فـي أمريكـا الوسْطَى حيثُ يُلاحَظُ أنّ فنَّاني تلكَ الحضارةِ خلّفوا أعمالاً فنيّةً من الموزاييكِ الموقّعِ علَى الخشبِ، لحيّةٍ برأسيْنِ، وكانَتْ تُعلقُ على الصّدورِ؛

وآريو الهنْدِ، فـي تراثِهم المقدّسِ، والمتوارَثِ جيلاً بعد جيلٍ؛ وقدْ أطلق عليه اسمُ (ويْدَا) أي المعرفَةِ، وضمَّ أسفاراً أربعةً، حررتْ، وجمعتْ فيما لدى البراهمَةِ في كتابٍ أسمَوهُ (براهَمَانا) أيْ قواعدَ الطقوسِ والدّعاءِ، والرّقي، وقد ذُيّلَ بعدَ ذلك في فترة عام (500ق.م) بكتابٍ سُمّيَ بالـ (يوبانشاد) أي المحاوَرَاتِ السريّةِ ويحتوي تـأملاتٍ لاهوتيّـةً، ونزعـاتٍ صـوفيّةً، تهـدفُ طهْـرَ القلْـبِ، وصـفاءَ النّفْسِ، والتحرّرَ منْ ماديَّةِ العالَمِ … المعرفَةِ، وفـي هَـذا الكتـابِ إيحـ… الحيَاةِ الأبديَّةِ والخالدَةِ والمستمرّةِ،

يتأسَّـوا ويقتـدُوا بالحيَّـةِ، وهـمْ يطمحُـون لتحقيـقِ ذواتهم الروحيَّةِ، ومثُلِهم العلْيَا؛(28)

وقدْ توصّلَتْ بعضُ الأمَمِ القديمَةِ، والبدائيَّةِ إلـى درجَـةِ عبـادَةِ الحيَّـةِ، وتقدِيسِـهَا، إمَّـا لاتّقـاءِ شرِّها، أو لكَونِها رمـزاً للرُّوحِ، والتّجديدِ، فـي ذاتِ الإنسَـانِ، وذاتِ الطّبيعَـةِ والكَـونِ، علَـى صِـرَاطِ المثَلِ الأَعلَى المبدِعِ وفي ضيائِهِ الخالِقِ؛

ومــن حقــائِقِ دلالاتِهــا الأبديّــةِ، والأزليّــةِ النّاصعَةِ، والمعجزَةِ، والسّاطعَةِ ما وَردَ في القرآنِ الكريمِ، تنزيل ربِّ العالَمينَ منْ مشاهدَ، وصور، ومواقـفَ، ولحظـاتِ، ضـيقٍ، وأمـلٍ، فـي حيـاة الأنبياءِ، وهُمْ يرحلُون مع حقائق الكونِ العظمَى، يتلقَّوْنَها من الإلهِ الأعظَمِ ويُلقونَها إلَى البشريّةِ؛ حقيقَةَ الألوهَةِ بجلالِها وزهْوِها وكمالِها وخلودِهَا؛

وحقيقَـةَ الكـون والحيَـاةِ، ومـا وراءَهُمَـا مـن أسـرارٍ وغيـوبٍ، والحقيقَـةَ الروحيَّـةِ الإنسَـانيَّةِ بظَواهِرِهَا وبواطِنِها، وتلوُّناتِها القصصيَّةِ التاريخيَّةِ فـي نسيجِ قصّـةِ الإنسـانيَّةِ، حيثُ يكـافحُ الأنبيَـاءُ صـلواتُ اللهِ علـيهِم وسـلامُهْ جاهليَّـةَ النفـوسِ الآدميَّةِ، ويعانون انحرافَ طبائعِ أقوامهِم وثقلِهَا، وتشوهاتِها، ووثنياتِهَا، فيظفرونَ، وينتصرونَ على الضـعْفِ الآدمـيِّ فـي معـاركِهِمْ الحياتيـةِ فيهـدُون أقوامَهم والإنسانيَّةَ إلَى منهجِ الحقّ، منهج الصراطِ المسـتقيم، مـنهجِ الإلـهِ الخـالقِ المصـوِّرِ بـديعِ السـمواتِ و الأَرضِ، ومـا بيْنَهمـا، المثـلِ الأعلَـى الّذي ليسَ كمثْلِهِ شيءٌ؛

فَفي سورةِ الصافَّاتِ ذكرٌ لسيّدنا يونُس علَيه السلامُ، وحوتِه ﴿وإنَّ يُونُسَ لَمنَ المرسَلِينَ، إذ أبَقَ إلَى الفُلْكِ المشحُونِ. فسَاهَم فكان مِنَ المدْحَضِينَ. فالْتَقَمَـهُ الحـوتُ وهـو مُلِـيْم. فلَـولاَ أنّـهُ كـانَ مـنَ المسبِّحينَ. للَبِثَ في بطْنِه إلَى يومِ يُبْعَثُون﴾(29)؛

وفـي سُورةِ القَلَمِ أيضـاً ﴿فاصْبِرْ لحُكْمِ ربِّكَ ولا تكُــنْ كَصَــاحبِ الحُــوتِ إذْ نــادَى وهــوَ

. كان هدف الإنسان، منذ اكتسب الوعي، أن يسود بيئته غير البشرية، وقد كاد أن ينجح في هذه المحاولة في يومنا هذا، ومن المحتمل أن يكون دماره في ذلك.

. الإنسان وحده من أبناء مخلوقات هذا الكون الذي يملك وجودين مادياً وروحياً في آن معاً؛ وهو أشد مخلوقات هذا الكون بأساً، وتأثيراً على نفسه وعلى كوكبه وكونه.

مَكْظُومٌ﴾(30)؛ وفي سُورةِ الكَهْفِ كَذَلكَ ﴿وإذْ قال موسَى لفتَاهُ لاَ أبْرَحُ حتّى أبلُغَ مجْمَعَ البَحْرَيْنِ أو أمضِي حقَباً. فلمَّا بلَغَا مجْمعَ بينَهما نسِيَا حوتَهمَا فاتّخَذَ سبيلَهُ في البحْرِ سَرَبًا. فلمَّا جاوَزَا قالَ لفتاهُ آتِنَا غداءَنا لقدْ لقِينَا من سفرِنَا هذَا نَصَباً. قالَ أرأيْتَ إذْ أويْنَا إلَى الصَّخرةِ فإنّي نسِيتُ الحوتَ وما أنْسَانيهُ إلاّ الشّيطانُ أنْ أذكرَه واتّخذَ سبيلَه في البَحْرِ عَجَبًا. قالَ ذلكَ ما كُنّا نبْغ. فارتدَّا علَى آثارِهِمَا قصصًا. فوجَدا عبْداً من عبادِنا آتينَاهُ رحْمةً منْ عندِنَا وعلَّمنَاهُ منْ لدُنَّا علْمًا.﴾(31)؛

وأَمّا في سورةِ الأعْرافِ فقد جَاءَ قولُه تَعَالى: ﴿واسأَلْهُمْ عنِ القريَةِ الّتي كانَتْ حاضرةَ البَحْرِ إذْ يَعدونَ في السّبْتِ إذْ تأتيهم حيتانُهم يومَ سبْتهم شرَعا ويومَ لا يَسْبتُونَ لا تَأْتِيهم كذلك نبلُوهُم بمَا كانُوا يَفْسِقونَ﴾(32)؛

وكذلكَ في سورةِ طه، الّتي تبدأُ بخطابِ رسول الله صلى الله عليه وآله وسلّمَ، وتُختمُ بهِ، وبينَ البدءِ والختامِ، تجيءُ قصّةُ موسَى عليهِ السلامُ هاديةً ومرشدةً ومعلّمةً ونموذَجاً فذّاً لرحْمَةِ اللهِ ولطْفِهِ ورعايتِهِ لرسُلِهِ وأنبيائِهِ المختارينَ لتبْلِيغِ رسالَتِهِ، وفي قصّةِ موسَى عليهِ السلاَمُ، لحظاتُ التجلّي الرائعاتُ الّتي ترتقي فيهَا الجبِلَّةُ الآدميّةُ وترتقي فيهَا الإنسانيّةُ وتعظمُ بشخْصِ الكليمِ وهوَ يستقبِلُ الفيضَ العلْويَّ، مُدِلاً أبناءَ آدم جميعاً علَى تكريمِهِم منَ اللهِ بمنحِهِم هذَا الاستعدادَ للاستقبالِ والتلقّي الرَّبَّانِي إذا مَا حققُوا ظروفَه وشروطَهُ ومناخَهُ الموضوعيَّ والفِطْريَّ؛

وفي تلكَ اللحظاتِ الخالداتِ الّتي تلقَّى بهَا سيدُنا موسَى عليهِ السّلامُ من لدُن ربهِ العظيمِ قواعدَ التوحيدِ وهوَ متوحدٌ مَع نداءِ ربهِ وحضرتِهِ الجليلَةِ يأتيهِ السؤالُ:

﴿وما تِلكَ بيمينِكَ يا موسَى. قالَ هيَ عصايَ أتوكأُ علَيْهَا وأَهشُّ بهَا علَى غنَمِي ولِيَ فيهَا مآرِبُ أخرَى، قالَ أَلْقِهَا يا موسَى. فأَلقَاهَا فإذا هيَ حيَّةٌ تسعَى. قال خُذْهَا ولا تَخفْ سنُعيدُهَا سيرتَها الأولَى﴾(33)؛

وهكذا، نرى أنَّ لفظَ الحوتِ، أو الحيَّةِ، وذكرَهُمَا، وردَ في القرآنِ الكريمِ، كإيقاعات جدليَّةٍ إبداعيَّة معجزَةٍ، تتجاوَزُ نواميسَ العادَةِ والأُلفَةِ والطَّبيعةِ، وتثير العجَبَ والدهْشَةَ، تعلمُنَا، وتزيدُنَا إيمَاناً ويقيناً بحقيقَةِ الظّاهرةِ القرآنيّةِ، وصدقِها، وهيَ توجهُ النفسَ الإنسانيّةَ، والعقْلُ البشريَّ، في هذهِ الحياةِ العرَضيَّةِ، إلى الجوهَرِ خلْفَ براقعِ مَظاهِرِهَا، إلى الذّاتِ العلْيَا الخالقَةِ، وقدراتِها المبدِعَةِ ورحمتِها الّتي وسِعَتْ كلّ شيءٍ، وعنايَتَها الّتي شمَلَتْ الخلْقَ كافَّةً، والرّسلَ خاصَّةً؛ وهمْ يؤدُّونَ رسالاتِ ربِّهم، في وَاقِعِ الحيَاةِ ينيرُونَ العقُولَ والكَونَ، والحياة، بضياءِ كلماتِه التامَّاتِ، ومثُلِه العلْيَا النيّراتِ، ويرشدُونَ إلى وَحْدةِ المنبَعِ الكونيِّ الحياتيِّ، ووحدَةِ المصبِّ والمرتجَعِ، ويُؤَسْطِرُونَ حقائقها، أيضاً، ليكتشِفَ الإنسانُ المستخْلَفُ في هذا الكَونِ، حكَمَ الإلهِ التربويّةِ العظيمةِ والخالدةِ، وليستمرَّ في رفْعِ مشعلِ النّورِ الإلهيّ، وحمْلِهِ حتّى يبزغَ الصّبَاحُ ويعمّ ضياؤُهُ العالَمَ، وتفيقُ أعماقُه الغافِلَةُ، وتنْهدُ لتميزَ فطرةَ اللهِ التي فَطَر الكونَ وعناصرَهُ عليهَا، منسجمةً، متوافقةً، ومترابطة، بسنَنِ الفاطِرِ، ورحْمتِهِ وعظَمةِ مثلِهِ الأعْلَى وروعَتِهِ؛ وحيويّتِهِ وقيّوميّتِهِ، وفنّيتِهِ، وزخرفيّتِهِ وغيبيّتِهِ، التي تحفزُ العقلَ الإنسانيّ في تَتَالي الأزمنةِ للكَشْفِ، والوصولِ إلى حضْرةِ ذلكَ المثلِ الأعْلَى، وشَعْشعَانيَّتِهِ ليتحقّقَ كمالُه (أي العقلُ) الأسنَى، فيرتَقِي ويتطورُ، وترتقي الحياةُ وتتطورُ إلى غاياتِها العلْيا؛

والحدْسَ الّذي يتضمنُه ذلكَ الارتقاءَ والتطورُ، يرْقَى بنَا ونَحنُ نقرأُ الآياتِ القرآنيةَ الكريمةَ الّتي وردَ ذكرُها سابقاً وتناولتِ الحوتَ، أو الحيّةَ، إلى معانٍ جوهريّةٍ علْيَا يهتدِي بهَا العقلُ الإنسانيُّ العارفُ والمستنيرُ إلى الحقيقَةِ الكليَّةِ

الأبديَّـةِ، منبـعِ الكـونِ، ومرتجعـهِ، ومثلـهِ الأعلَـى، وكمالِه المطلَقِ، وإلَى منهجِها العظيم كما ويهتدِي إلـى رَفْـضِ الباطِـلِ، والزّيـفِ، والإفـك، ويَفْهـمْ باستمرار، كونَهُم التشوه، والانحرافَ، والانحطـاطَ في مظاهرِ الوجودِ الكونيّ؛

وأنتَ في كلّ حالةٍ من حالاتِ تلكَ المعَاني العظيمـةِ أمـامَ مسألةِ الألوهيَّةِ، ومسألةِ العبوديَّةِ، وتبـدِّي جوهريَّتهمـا، وجدليَّـةِ تلـكَ الجوهريّـةِ فـي مظاهرِ الحياةِ الإنسانيَّةِ وتطوُّرهَا؛

ذلـكَ أنّهـا تتوجـهُ إلـى الكيْنونَـةِ الإنسـانيّةِ بكلّيتها تهـدِيها، وتوقظُهـا، وتحاكيهَـا، وتخاطبُهـا، بإيقاعٍ حيويٍّ خلاّبٍ، موجٍ ودافقٍ، وبالغِ التأثيرِ في النّفسِ والرّوحِ علَى مدَى الزّمانِ؛ ممثَّلةً برسلِ اللهِ وأنبيائِه عليهم السّلام.

إنْ في مشهدِ سيّدنا يونُس، أو سيّدِنا موسَى أو غيرِهما من رسُلِ الله عليهم السلامُ جَميعاً؛

فـالحوتُ، مـوطِنُ التجربـةِ النّفسـيّةِ والروحيّـةِ الانبعاثيَّةِ الجديدَةِ لسيّدِنا يونُس علَيهِ السلامُ، وهو رمـزٌ هائـلٌ، كمَـا اليـمّ، ألـيسَ اليـمُّ معـادِلاً لغويّـاً، ونفسيّاً، وموضـوعيّاً، وأسطوريّاً، للأمَـم؛! والحوتُ في مشهدِ سيّدِنا موسَى عليهِ السلامُ، يتحولُ في حضرةِ الحيّ القيّومِ، من ميتٍ إلى حيٍّ في زمانٍ ومكـانٍ محـدَّديْن، ويتخـذُ سبيلَه فـي البَحْـرِ سَـرَبًا؛ ومن مَعاني كلمة سربَ كمَا وردَ في معْجمِ لسانِ العربِ وغيرِه، السرَب: بفتحْ السّين وكسرِه: النفْسُ؛

والسّرب: القلْب. والسربْ: الطّريقْ والمسْلَك في خفيَـةٍ؛ فمتَـى نرتَقـي إلـى وعْـيٍ ومعرفـةِ أسـرارِ تلكَ المعَاني العلْيا؟

– في المحيط الحيوي الإنسان كائن مضطرب نفسياً في عالم مادي ومحدود.

وفـي مستوىً آخـرَ للمعَـاني المســألةِ الكبْــرى للألوهيَّــةِ والعبو الخارقَةِ لعصَا سيّدِنا موسَى عليـهِ الميتُ يتحـولُ إلـى كـائنٍ حـيٍّ يسعَ علْيا فيلقفُ باطلَ القومِ وإفْكَهم،

الإلـهِ الخـالقِ المبدعِ إلى السّيرةِ الأولى الّتي كـانَ علَيْهـا، وذلـكَ ليتأكـدَ لأجيـالِ البشريّةِ الصّـاعدةِ أن حيـاتَهم علَـى هـذَا الكوكـبِ وفـي هـذِهِ الـدّنيا، لا تتحقـقُ اسـتقامتها ولا يتحقـق توازُنهـا إلاّ بتحقّـقِ استقامةِ وتوازنِ حقيقةِ ذلكَ المثلِ الأعْلَى في واقعِ حيـاتِهم ومعاشِـهـا، فـي سـلوكِهم ومخيِّلَـتهم ومعتقدَاتِهم؛

وكمَا أنّ الحدْسَ كذلكَ، الّذي تتضمنه كلمة الزخْـرفِ، والفـنِّ فـي بنائِهمـا؛ يرقَـى بمسـتوياتِه الدلاليّـةِ إلـى معَـاني الزينَـةِ الجماليّـةِ، والرّمـزِ، واللّـونِ، ذِي الأطـوَارِ والأدْوارِ، والإيقـاعِ(34)، والصبَواتِ للجمالِ، والكمَالِ؛ من خلالِ الإبداعِ الّذي يتوالدُ عن المشاعرِ، والأحاسيسِ والأفكارِ، والأرواحِ، والمثُلِ العلْيـا، منـذُ ولادةِ أسـطورةِ آدَم، وحتّى آخرِ الآدميّين؛

وهَـذا، يـدلُ أيضــاً؛ أنّ صــلةَ الأســطورةِ بــالزخْرفِ والفـنِّ، هــيَ صــلةٌ تصــبُو للكَمــالِ، والحسْنِ؛ والإتقَانِ للأشياءِ؛ وطرائقِ الحياةِ الّتي بهَا تعرفُ على مَدى الزّمنِ؛

ثـمّ ألاَ يعْني كذلكَ، أنّ اللغةَ تجسّدُ الحياةَ، بممارسَاتِها وأفكارها وقيمِهَا، وحضاراتِها، للأفرادِ، والشعوبِ، والأممِ جميعاً؛ وكمَا تصبُو إليها منَ الجَمالِ والرّوعةِ، والإتقَانِ والكَمالِ؛

فالأرضُ التي تأخذُ زخرفَها، يعْني: أنّها تأخذُ تَمامَها، وحاجاتِها، وكمالَها؛ ولعلّهُ من بابٍ أولَى أنْ تكونَ الأسطورةُ الّتي تناقلتْها الشعوبُ والأممُ، ـا؛ وأثّرتْ في معارفِ الإنسانيّةِ ، وقيمِها العلْيا، ومثُلِها، وما زالتْ يَ الخلاصةُ الفكريّةُ، والحياتيّةُ، يةُ، لمثلِ تلكَ الشعوبِ والأممِ، ، حالةِ التّمامِ والكمالِ، والنضْجِ ، والزخرفيِّ؛

باب أولَى أن تكون واضحةً،

. إذا فقد الكائن البشري روحه فإنه يفقد إنسانيته، ذلك بأن جوهر الكيان البشري هو إدراك لوجود روحي خلف المظاهر الطبيعية.

طرائقُهــا القيميّــةُ العلْيــا؛ ومناهجَهــا، وســننها، وقوانينها، تلكَ التي انقرضَتْ، لسببٍ أوْ لآخرٍ؛ ربّما بفْعلِ الإنسان نفسهِ، عبر مراحلِ التّاريخِ المختلفةِ؛

للإنسَانِ وحدَهُ الوُجُودَانِ: المادّيُّ والرّوحيُّ: والإنسانُ، وحدهُ من أبنَاءِ مخلوقَاتِ هذَا الكونِ الّذي يملكُ وجوديْن: ماديّاً، وروحيّاً في آنٍ معاً؛ وهوَ أشدُّ مخلوقاتِ هذَا الكونِ بأْساً، وأكثرُها غموضاً، وتأثيراً، علَى نفسِهِ، وعلَى كونِهِ، وكوكَبهِ، وحياتِهِ وعلَى سواهُ، وذلكَ بفعْلِ ما يملكُه من قيَمٍ، ومثلٍ علْيا، ومن نظامٍ روحيٍّ محكَمٍ، يقودُ خطواتِهِ، ويوقِّعُ فصولَهُ؛ عقلُه ووعيُه، وإدراكُه، وإرادتُه؛

الإنسَانُ

ومحيطُهُ الحيَويُّ:

ويتحدثُ "آرنولد تويِنبي" عنِ الإنسانِ ومحيطهِ الحيَويِّ حديثاً دقيقاً، حيثُ يظهرُ تخوفُهُ من الصّدامِ المدمّرِ، والمهْلِك، بيْنَ الإنسانِ ومحيطِهِ، مؤشّراً إلى تاريخِ البشريّةِ وما تخلّلَهُ من انقراضٍ وتدميرٍ للمخلوقاتِ:

"والإنسانُ هو أول مخلوقاتِ المحيطِ الحيويّ، الّذي هوَ أقوى من ذلكَ المحيطِ نفسهِ؛ واكتسابُ الإنسانِ الوعيَ مكّنهُ من التخيّر في الأمورِ، ومن ثمّ ومن وضْع الخططِ، وتنفيذِها؛ بحيثُ تحولُ دونَ الطّبيعةِ ودونَ إهلاكِه، كما أهلكتِ الأنواعُ الأخرَى التي كانتْ مصدرَ إزعاجٍ وخطرٍ للمحيطِ الحيويّ ككل"؛

هل يتحققُ

الصّدامُ

بينَ الابنِ وأمّهِ؟

وباسْتطاعةِ الإنسانِ أن يستمرّ في هذا حتّى يحطمَ المحيطَ الحيويَّ، فيمَا إذا اختارَ ذلكَ؛ ولكنْ إذا اختارَ هذا السبيلَ فإنهُ لنْ يفلتَ منَ العقابِ؛ إذا حطمَ الإنسانُ المحيطَ الحيويَّ فإنه سيقضِي علَى نفسهِ كما سيقضِي علَى أشكالِ الحياةِ المضطّربةِ الموجودَةِ علَى سطْحِ أمِّ الحياةِ الأرضِ"؛

وحدَهُ الإنسانُ

يقيمُ في المجالِ الروحيِّ:

"ومن هذهِ النقطةِ يمكنُ إذنْ أنْ ننطلقَ للقيامِ باستعراضٍ رجعيٍّ، نصلُ فيه إلى هذا اليومِ لتاريخِ الصِّدامِ بينَ الأرضِ الأمِّ والإنسانِ، الذي هو أشدُّ بأْساً وأكثرُ غموضاً من أبنائِها جميعاً؛

أمَّا الغموضُ فيقومُ علَى الحقيقةِ المهمّةِ: وهيَ أنّ الإنسانَ هو وحدَهُ من سكانِ المحيطِ الحيويِّ الذي يقيمُ في مجالٍ آخرَ أيضاً . مجالٍ روحيٍّ، هوَ غيرُ ماديٍّ وغيرُ منظورٍ،"

هدفُ الإنسَانِ:

السّيطرةُ علَى بيئتِهِ غيرِ البشريَّةِ:

"في المحيطِ الحيويّ الإنسانُ كائنٌ مضطربٌ نفسياً، وهو يتصرفُ في عالَم هو ماديٌّ ومحدودٌ. وعلَى هذا المستوى منَ النشاطِ البشريّ كانَ هدفُه، منذُ أن اكتسبَ الوعيَ، أن يسودَ بيئَتهُ غيْر البشريّةِ، وقدْ كادَ أن ينجحَ في هذه المحاولةِ في يومنَا هذَا، ومنَ المحتملِ أنْ يكونَ دمارُه في ذلكَ"،

بحْثُ الإنسانِ

عنِ السّيادةِ الرّوحيَّةِ:

"ولكن بيتَ الإنسانِ الآخرِ، العالَمُ الروحيُّ هوَ أيضاً جزءٌ أساسيٌّ من الماهيّةِ الكليّةِ؛ وهو يختلفُ عن المحيطِ الحيويّ، في أنهُ غيرُ ماديّ وغيرُ محدودٍ؛ وفي حياتِه هذهِ في العالمِ الروحيِّ يجدُ الإنسانُ أنّ رسالتَهُ هيَ أن لا يبحثَ عن سيادةٍ ماديّةٍ لبيئتِه غيرِ البشريّةِ، بل لسيادةٍ روحيَّةٍ على نفسهِ؛".

التحكُّمُ في

المحيطِ الحيويِّ:

"وهاتانِ المتناقضتانِ، والمثلانِ الأعْلَيانِ المتَبايِنَانِ اللّذانِ يحفزانه إلى تيْنكَ الغَايَتيْن قد وضحَ أمرُهما في متونٍ مشهورةٍ؛ والتوجيهُ الكلاسيكيُّ الّذي يدعُو الإنسانَ إلى التحكُم في المحيطِ الحيويِّ موجودٌ في العدد 28 من الإصحاحِ الأولِ من سفرِ التكوينِ:

"وبارَكَهُم الله وقال لهم أثمروا وأكْثُرُوا واملأوا الأرضَ وأخْضِعوها وتسلَّطوا على سمكِ البحرِ وعلى طيرِ السماءِ وعلى كلِّ حيوانٍ يدبُّ علَى الأرضِ".

"والتوجيهُ صريحٌ وقويٌّ، ومثلُ ذلك نجدُ أن الردّ عليهِ صريحٌ وقويٌّ، فقولُنا "لا تدخلْنا في التجربةِ ولكن نجّنا من الشّريرِ" ي... مباشرٌ للتوجيهِ الواردِ في سفر التك...

إنجَازاتُ الإنسانِ التكنو... لاصْطيَادهِ:

"وقد سبقَ العهدَ الجديدَ إلى ... Taote Ching) في قولِه بأنّ إ... التكنولوجيّةِ والتنظيميّةِ إنما هيّ شر...

– إذا فقد الإنسان روحه فإنه يفقد إنسانيته لأن جوهر الكيان البشري هو إدراك لوجود روحي خلف المظاهر الطبيعية.

كلّما ازدادتِ الأسلحةُ الحادّة
تزدادُ الأرضَ كلّها انغماساً في الظّلاَم
وكلَّما ازدادَ عددُ الصنّاعِ الحاذِقين
تزدادُ الآلاتُ المتلفَةُ الّتي تخترَع
كلّما ازدادتِ القوانينُ الّتي تشرع
يزدادُ عددُ اللّصوصِ وقطاعِ الطّرق
شدّ القوسَ إلى النّهايةِ،

وستَتَمَنَّى لو أنَّكَ توقفْتَ في الوقتِ المناسِب.

وقدْ ينتهي الأمرُ إلى القول بأنّهُ مع وجودِ آلاتٍ معَ الناسِ تقتضي عملاً عشرَ مراتٍ أو مائةَ مرةٍ أقلّ، فإنّهم لن يستعملُوها... وقد يكونُ هناك بعد قواربُ وعرباتُ ولكنّ أحداً لن يدخلَها، وقد يكونُ هناك أسلحة ولكن لنْ يتدربَ عليها أحدٌ".

نفْيُ العرضِ الزائلِ والتعلّقُ بالمثَلِ الأَعْلَى:

وهذهِ النبذَةُ المأخوذَةُ من تاوتهِ تشينغْ لَها ما يقابلُها في إنجيلِ متَّى:

"ولماذَا تهتمونَ باللباسِ، تأمّلوا زنابقَ الحقْلِ كيفَ تنمُو ولاَ تتعبُ ولا تغزل. ولكن أقولُ لكم إنه ولا سليمَان في كلِ مجدِه كانَ يلبسُ كواحدةٍ منها".

"هذه تكونُ ردّاً على الدعوَةِ التي تحملُنا على وقْف أنفسِنا على تجميعِ القوّة والثروةِ. إنها تتقّي الجوّ لدعوتِنا إلى التعلّقِ بمثلٍ أعلَى مناقضٍ لذلكَ تماماً".

رِبْحُ النّفْسِ

ورِبْحُ العالَمِ:

"ودعَا الجمعَ مع تلاميذِه وقالَ لهُم: منْ أرادَ أن يأتيَ ورائي فلينكرْ نفسَه ويحملْ صليبَه ...نْ أرادَ أن يخلّصَ نفسَه يهلكُها. ... من أ جلي ومن أجلِ الإنجيل

– إن مسيرة الحياة البشرية تحتاج إلى المسيطروهو الحافظ والضابط والرقيب "وكان الله على كل شيءٍ رقيباً.

لأنهُ ماذا ينتفعُ الإنسانُ لو ربحَ العالَم كلّهُ وخسرَ نفسَه، أو ماذَا يعطِي الإنسانُ فداءً عن نفسِهِ.."؛

جوهَرُ الكيانِ الإنسانيّ

إدراكُ الوجودِ الروحيِّ:

"إذَا فقدَ الكائنُ البشريُّ روحَهُ، فإنهُ يفقدُ إنسانيتَهُ، ذلكَ بأنّ جوهرَ الكيانِ البشريِّ، هوَ إدراكٌ لوجودٍ روحيٍّ خلفَ المظاهرِ الطبيعيّةِ، والكائنُ الحيّ إنّما يتصلُ بهذَا الوجودِ الروحيِّ، بوصفِهِ روحاً لا بوصْفِهِ حيّاً مضطّرباً نفسيّاً؛ وقد يكونُ حتّى توأماً للوجودِ الروحيّ علَى ما يعرفُ من تجربةِ المتصوّفةِ".

المثلَ الأعلى ينقذُ جسدَ العالَمِ وروحَهُ:

"ويظهرُ أنّ الإنسانَ لن يستطيعَ إنقاذَ نفسهِ من الدّمارِ الّذي تسببه قوته الماديَّة، وطمعهُ الشيطانيّان ما لم يسمحْ لنفسهِ بأنْ تتغير نفسُه كليّاً، بحيث يحفزَه ذلكَ إلى أن يتخلَّى عن غايتهِ الحاليّةِ، ويعتنقُ المثلَ الأعْلَى المخالفَ لذلكَ تماماً، فورطتُه الحاليّة التي أوقعَ نفسَه فيها، وضعتْ أمامَهُ تحدّياً حاسِماً"(35) وإنّ مما يعنيهِ توينبي، وتؤشرُ إليهِ روحُ كلماتهِ وغاياتها، أنّ مسيرةَ البشريّةِ التاريخيّةِ تحتاجُ إلى المسيطرِ، وهو الرقيبُ والحافظُ والضّابطُ، فمنْ يقدرُ على ذلكَ إلاّ النّظامُ الكونيُّ بروحِهِ، وإلاّ روحُ النظامِ الإنسانيّ أيضاً؛!! ﴿وكان اللهُ على كلِّ شيءٍ رقيباً﴾(36) وذلك يُعدُّ الطموحَ الأسمَى، والأعلَى للكفاحِ الإنسانيِّ، والمثلَ الأعلَى، والأمنيّةَ الحقيقيّةَ للإنسانيّةِ؛

والسّطَرَةُ: تعني الأمنيّة، أليستْ أمنيةُ الإنسانيّة العظمَى السّلاَم، والاستمرارُ بسلامٍ، وحبٍ، وعدْلٍ واطمئْنانٍ، لفصائِلها كافةً،!! وكيفَ تتحققُ الأمنيّةُ، أبالعملِ الطالحِ الأنانيّ، والجشعِ؟ أمْ بخلْخَلَةِ توازنِ المحيطِ الحيويّ المثاليِّ للأرضِ؛ أمْ بالأفعَالِ الغيريَّةِ الجليلَةِ، التي تُنتجُ عن مثُلٍ علْيا جليلَةٍ لا وجودَ فيها للباطلِ والتزييفِ والتزويرِ والتشويهِ؛!!؟

وهل يدخلُ ذلكَ في عمليةِ خلْق الأساطيرِ وإبداعِها، وهلْ هيَ أباطيلٌ حقاً أم أحاديثُ تشبهُ الأباطيلَ، كما تشيرُ التفاسيرُ اللغويّةُ علَى هذَا المعنَى، وترسّخَ ذلكَ في مستودَع النفسيّةِ الإنسانيّةِ، أو النفسيّةِ الشعبيَّةِ والقوميّةِ للأمم؛!؟ أمْ إنها حقائقُ الأممِ التي خلَتْ وحقائقُ الأممِ الحاضرِ أمامَ الأجيالِ القادمَةِ، وحقائقُ الحاضرِ أمامَ الغدِ والمستقبلِ؟؟.

ولكنْ تطوافُنا في ميادينِ اللغةِ، وبحثُنَا في آفاقِها عن أسرارِ كلمة سطَر؛ أفهَمنا كلمةَ الأسطورة، وعرّفنا مراقيَها، ودلالاتِها، ومستوياتِ معانيها الثرّة بالأسرار والألوان، والرموز، فقد ظهر جليّاً ووضح أنها من الغنى بمكان، بمعانيها اللغوية، ولا تقل عن ذلك من حيث الغنى الحياتيّ، فكيف تتفتح لنا كنوزها اللغوية والحياتية حيثما تتأملها.

❑

الهوامش

(1) *سورة القلم. آية 1.*

(2) *كلمات القرآن. تفسير وبيان. حسين خلوف. دار المصحف. دمشق، ص375.*

(3) *سورة القلم آية 15.*

(4) *كلمات القرآن حسين خلوف. ص376.*

(5) *سورة الغاشية آية 22.*

(6) *كلمات القرآن. تفسير وبيان. ص419.*

(7) سورة الطور آية 21.
(8) كلمات القرآن. ص334.
(9) سورة الطور آية 37.
(10) كلمات القرآن. ص336.
(11) لسان العرب. ابن منظور الأفريقي. بيروت. دار صادر. مج4 ص363-365 القاموس المحيط ـ مجد الدين الفيروز أبادي. مكتبة الحلبي مصر. ج2. ط2. 1952. المختار الصحاح. محمد بن أبي بكر الرازي. دار الكتاب العربي. بيروت. ص298. المصباح المنير. في غريب الشرح الكبير للرافعي. أحمد بن علي الفيومي. دار الفكر. ج1. ص296. المنجد. في اللغة والإعلام. دار المشرق. بيروت. ط23. ص332-333.
(12) سورة هود آية 112.
(13) سورة الجن آية 16.
(14) سورة آل عمران آية 113.
(15) سورة الأنفال آية 63.
(16) سورة النور آية 24.
(17) سورة التوبة آية 60.
(18) سورة قريش آية 1-2.
(19) كلمات القرآن. تفسير وبيان. حسين خلوف. ص436.
(20) لسان العرب. ابن منظور الأفريقي. دار صادر بيروت. ح1 ص285.
(21) ديوان الشعر السويدي المعاصر. ترجمة سعد صائب. دار الرائد العربي بيروت ط1. 1985. ص(206-207). للمزيد راجع إيمان ماوتسي تونغ وتربية ستماية مليون حكيم. د. أسعد علي. دار الأصالة. بيروت 1978 ص7.
(22) سورة الأنعام آية 112.
(23) سورة الإسراء آية 93.
(24) سورة الزخرف آية 35.
(25) سورة يونس آية 10.
(26) معجم الأساطير اليونانية والرومانية. إعداد: سهيل عثمان، عبد الرزاق الأصفر. وزارة الثقافة. دمشق 1982. ص(250).
(27) ملحمة جلجامش. ن. ك. ساندرز. ترجمة محمد نبيل نوفل، فاروق حافظ القاضي. دار المعارف مصر. 1970. ص94.
(28) القصة في الأدب الفارسي. د. أمين عبد المجيد بدوي. دار المعارف، مصر، 1964. ص26-29. للمزيد. راجع: الكرامة الصوفية والأسطورة والحلم. د. علي زيعور دار الطليعة. بيروت. ط(1977) ص. 174-180.
(29) سورة الصافات آية 139-144.
(30) سورة القلم آية 148.
(31) سورة الكهف آية 60 - 65.
(32) سورة الأعراف آية 163.
(33) سورة طه آية 17-21.
(34) المؤلفات الكاملة. زكي الأرسوزي، الإدارة السياسية، دمشق 1975 مج5. ص21.
(35) تاريخ البشرية. آرنولد توينبي. ترجمة د. نقولا زيادة. الأهلية للنشر والتوزيع. بيروت. 1981 ج1 ص29-32.
(36) سورة الأحزاب آية 52.

□□□

صورة المحارب البيزنطي

في الشعر العربي

د.محمد ألتونجي

لم يكن العرب في منأىً عن اصطراع أكبر إمبراطوريتين كانتا تحيطان بهم منذ الجاهلية، هما الإمبراطورية الفارسية والإمبراطورية البيزنطية، ذلك أنّ الجزيرة العربية كانت مطمع هاتين القوتين بخيراتها، ومحصولاتها، وموقع موانئها المهم على البحر المتوسط، والبحر الأحمر، والمحيط الهندي، والخليج العربي، إضافة إلى أنّ سهول بلاد الشام كانت مسرحَ معاركهما، ومراكزَ معسكراتهما، منذ أقدم عصور الجاهلية.

. لئن استطاع الفتح العربي إنهاء الإمبراطورية الفارسية بسرعة خاطفة في عهد الراشدين، فقد استمر الصراع بين العرب والروم أكثر من عشرة قرون.

ولئن استطاع الفتحُ العربيُّ إنهاءَ الإمبراطورية الفارسية بسرعة خاطفة في عهد الرّاشدين، لقد استمر الصّراعُ بين العرب والرّوم أكثرَ من عشرة قرون. ولم تكنِ العلاقاتُ بين الطرفين حرباً دائمة، كما لم تكن سلماً دائماً؛ فقد كانت التجارة مع البيزنطيين تؤكد هذه العلاقات السلمية، كما كانت أسواق العرب مركزاً مهماً لتلاحم ثقافتي العرب والروم. ومعلوم أنّ الشام كانت محطة الروم الكبرى يساندهم الضَّجاعمةُ ومِن بعدهم الغساسنةُ، تماماً كما كان المناذرة يؤازرون الإيرانيين حرباً وتجارة.

وكانت رحلة العرب في الصيف إلى الشام وسيلةً هامةً للاحتكاك بالروم، إضافة إلى الأديرة التي كانت منتشرةً في أطراف الشام، والتي كانت تعتني باللغة اليونانية وآدابها.

وكان العرب في الجاهلية ينظرون إلى الروم نظرةَ إكبار، على أنها دولة عظيمة، ويميلون إليها لعدم قسوة ملوكهم وظلمهم. في حين أنهم كانوا يحقدون على الحُكم الكِسْرَويِّ لشدة سفكه بالعرب. ولهذا نجد القرآن الكريم يؤيد العرب في حبهم للروم حين خسروا المعركة ضد جيوش كسرى في قوله تعالى: ﴿ألم. غُلِبتِ الرّومُ في أدنى الأرضِ وهم مِن بعدِ غلبهم سيغلبون﴾. (1−3/ الروم: 30). وقد مال هوى المسلمين نحو الروم لأنهم أهلُ كتاب، ولأنّ القرآن وجّههم هذه الوجهة. في حين أنّ المشركين فَرِحوا بنصر الإيرانيين لأنهم وثنيون مثلُهم.

وكان العربُ منذُ الجاهلية كلما أحسّوا

بضرورة الاستناد إلى دولة قوية أقبلوا على الروم. فهذا امرؤ القيس، حين نفضَ يديه من عون قبائل العرب قصد قيصر في القسطنطينية على بُعده، ولم يقصد كسرى على قُربه؛ لأنّ دولة كِندة، والتي كان أبوه آخِرَ ملوكها، من الدُّويلات العربية التي كان الروم يَدْعمونها. وقد قصد قيصرَ يرافقه الشاعر عَمرو بنُ قَميئةَ، وهو الذي ذكره امرؤ القيس في قوله(1):

بكى صاحبي لمّا رأى الدربَ دونَهُ

وأيقَنَ أنّا لاحقان بقيصرا

فقلتُ لـه: لا تبكِ عينكُ، إنّما

نحاول مُلكاً أو نموتُ فنُعذرا

واسم امرئ القيس مسيحي، أصله "مُرقُس".

وهذا جبلةُ بنُ الأيهم آخرُ أمراء الغساسنة، حضر مع جيش الروم في موقعة اليرموك سنة 15هـ، ثم قدم المدينةَ وأسلم في عهد عمر. لكنه حين اضطر إلى الارتداد، عاد إلى ديانته المسيحية ولجأ إلى قيصر في عاصمته(2). وكانت بناتُه ونساؤه كلما قدم جيش العرب وحقق انتصاراً، زَغْرَدْنَ وأنشدْنَ أناشيد البُشرى.

ولم يتوقف شعراءُ صدر الإسلام عن وصف حروب العرب مع الروم، كحسان بن ثابت، ولا شعراء بني أمية كجرير والفرزدق، ولا العباسيين. حتى غدت دواوينُ الشعراء حافلةً بوصف هذه الحروب، ووصف أبطال الروم وأبطال العرب. وكأنَّ شعرَ الحماسة، الذي كان أفضلَ الأغراض الشعرية في العصرين الجاهلي والأموي، استمرّ أواره، بعد أنْ تحوَّلَ محورُه. فصار نصر العرب على الروم حافزاً للشعراء العرب على وصف ما تراه أعينهم، أو ما تسمعه آذانهم.

والحقُّ أنَّ العرب تأثروا بالدولة البيزنطية، في عادات أهلها، وتقاليدهم، ومظاهرهم الحضارية، وحروبِهم. والعربُ لم يتأثروا بآدابهم لأن الدولة البيزنطية كانت دولة عسكرية منشغلة بالحروب. إلا أنّ البيزنطيين ورثوا حضارة الرومان وحضارة الإغريق، فنقلها العربُ منهم. ولهذا فإنّ الحضارةَ البيزنطيةَ التي نُقلت إلى العرب لم تكن بيزنطيةً كلها، والحضارةَ العربيةَ التي نهلوا منها الكثير كانت عربيةً كلَّها.

ولن نتوقف عند الأدب اليوناني فلهُ حديثٌ موسع لا يسمح البحث بخوضه، كما لن نتوقف عند الإمبراطورية الرومانية لبعدها، وقِدمها.

كان الرومُ . وهم البيزنطيون . الخصمَ العنيد للعرب، وكانت الحرب بين الطرفين منذ معركة اليرموك سِجالاً؛ لم يكلَّ هؤلاء، ولم يتباطأ أولئك، إلى أنْ بدأت الحروبُ الصليبية، وظهرت قوةُ سلاجقة الروم في آسية الصّغرى.

وإنّ حديث بطولات الخلفاء والأمراء وقواد الجيش ألهبت مشاعر الشعراء، ودفعتهم إلى نظم روائع القصائد الحماسية. فكانت قصائدهم في حرب الروم وسيلةً مهمة لشهرتهم. وقد سجل تاريخ الأدب مواقفَ بعضِهم بكثير من الاعتزاز، أمثال أبي تمام، والبحتري، والمتنبي وأبي فراس، وغيرهم كثير. ولولا قصائدُهم الحماسية هذه لكان تاريخُ العلاقات العربية البيزنطية ناقصاً، لأنّ معظم هؤلاء الشعراء شاركوا في الحروب، ووصفوا ما رأوه بأمِّ أعينهم، وما راءٍ كسامِع.

وكان همُّ الشعراء العرب أن يعرفوا أسماء الأباطرة وأمرائهم، وأسماء القوّاد ومناصِبَهم كي يستغلوا هذه المعارفَ في أشعارِهم. كما عَرفوا كثيراً من بلاد الروم التي فتحها العرب، أو جرت فيها المعارك. وصوَّروا لنا قوّادَهم، وجنودهم، وأسلحتهم. وكانوا يتتبعون تحركات العدو

. لم يتوقف شعراء صدر الإسلام عن وصف حروب العرب مع الروم، حتى غدت دواوين الشعر حافلةً بوصف هذه الحروب.

ويصورونها، ويلهجون بإقدام أبطالهم وما حققوا من انتصارات.

ولعلَّ من أهمِّ ما تحسُنُ إشارته أنّ العرب حين كانوا يحاربون كانوا في أَوْج مجدهم، ولم يكدْ أَلَقُ الخلفاء العباسيين يخبو، حتى لمع نجم سيف الدولة في حلب.. حيث أمضى معظمَ حكمه في حرب الروم، شاركه فيها المتنبي بتسع سنوات وثلثِ شعره. وكان الأباطرة الروم . بالمقابل . أقوياءً في معظم مراحل حكمهم، وحين ضَعُفوا ضعفت الإمبراطورية العباسية.

وقد أوجدت هذه الحرب شيئاً لم يكن العربُ أو الروم يهتمون به شعراً، من ذلك أنّ المنجمين تدخَّلوا في الحروب، وحاولوا إرجاء فتح عمورية. وأعني بالمنجمين مَن كانوا في بلاد العرب، ومَن كانوا في بلاد الروم؛ فقد كتب سكان عمورية إلى المعتصم بأنهم يجدون في كتبهم أنّ مدينتهم لا تُفتح إلا في وقت إدراك التين والعنب. ولن ينضجا إلا بعد بضعة شهور. فقال المعتصم: "أرجو أنْ يكفِيَني الله أمرَهُم قبل نُضج التين والعنب". وبلغه أنَّ بعضَ رهبان عمورية قالوا: إنّا نجد في كتبنا أنه لا يَفتحُ هذه البلدةَ إلا ملكٌ يغرس التين والعنب. وإلى هذا أشار أبو تمام في قوله(3):

. كان هم الشعراء العرب أن يعرفوا أسماء الأباطرة وأمرائهم، وأسماء القواد ومناصبهم، كي يستغلوا هذه المعارف في أشعارهم.

تِسعون ألفاً كآسادِ الشّرى نضِجَتْ

أعمارُهم قبلَ نُضجِ التين والعنب

فاستعار أبو تمام النضجَ للأعمار حين قابله بنضج هذه الفاكهة. وصوَّر أبو تمام ذهولَ ملكهم "تيوفيل" مما شاهد من نصرٍ عربي. فما كان منه إلا أنْ تركَ المدينةَ وجندَه ولاذ بالفرار، وهربُه هذا سيتكرر مع عدد من الأباطرة بعده. وبائية أبي تمام صورة فاخرة لمجد العرب خلدها أبو تمام بشعره، كما خلدها المعتصم بنصره.

ويبرز البحتري في وصف هذه الحروب الظافرة التي حققها عدد من الخلفاء والأبطال. ومن أجمل ما وصف البحتري به قوادَ العرب قولُه في مدح المتوكل(4):

ولمّا طغتْ في دارها الرومُ واعتدتْ

سَفاهاً، رَماها جعفرٌ بِحَصادها

أعدَّ لها فرسانَ جيشٍ عَرَمْرمٍ

عِدادُ حصى البطحاءِ دون عِدادِها

وإذا انتقلنا . سِراعاً . إلى حروبِ سيف الدولة توقَّفنا أَمام حِيرة النقاد بين المتنبي وسيف الدولة؛ أيكونُ شعر المتنبي سبباً في شهرة سيف الدولة، أم أنّ انتصاراتِ الملك الحمداني سببٌ في شهرة شعر المتنبي؟ وأيّاً كان الأمر فإنّ المتنبي خصَّ معظم شعره في وصف انتصارات سيف الدولة، واندحار الجيوش البيزنطية أمامه. والحق أنّ هذا النصر أيقظَ قريحةَ المتنبي. وإذا كان المتنبي مُطيلاً في وصف انتصار سيف الدولة وجنوده، فإنّه لم يقصِّر في وصف هذا العدوِّ الذي كان أمله أنْ يستعيد مجده الذي فقده في بلاد الشام.

ومن أجمل ما وصفهم المتنبي به خوفُهم من البطل العربي. مُتَّبِعاً الحربَ النفسية التي سبقه إليها أبو تمام، فقال(5):

أبدى العُداةُ بك السرورَ كأنَّهم

فَرِحوا، وعندَهُمُ المُقيمُ المُقْعِدُ

وهم عُلوجٌ ضِخام، لكنّ هذه الضخامة تتقزَّمُ أمام الجندي العربي، وأمام هذا البطل العظيم:

نظرَ العُلوجُ فلم يَروا مَن حَولهم

لمّا رأوْكَ وقيلَ: هذا السَّيِّدُ

بقيــتْ جُمــوعُهُم كأنَّـــك كُلُّهـــا

وبقيــتَ بيـــنهم كأنَّـــكَ مُفْـــرَدُ

ويـربط الشـعراءُ دومـاً قـوةَ قائـدهم بنصـرٍ ســاحق للعــرب؛ فنــرى البحتــريَّ فــي قصــيدة أخرى يتباهى بنصر الخليفة المعتز على ملكهم العظيم(6):

وقد صدمَتْ عظيمَ الروم عُظْمى

مــنَ الأحــداثِ قاطعــةُ الــوتينِ

لكــن هــذا العظــيمَ يغــدو عنــد المتنبــي جبانـاً يلـوذُ بـالفرار إثـرَ أول لقـاءٍ لـه مـع سيف الدولـة، ويصـوِّرُه هاربـاً وجنـودُه يَحْمـون ظهـره، فيقول(7):

بــأرضٍ تهلــكُ الأشــواطُ فيهــا

إذا مُلئـت مـن الـرّكضِ الفـروجُ

تحـاولُ نَفْـسَ ملـكِ الـرومِ فيهـا

فَتَفْديــــهِ رعيَّتُــــه والعلــــوجُ

وهذا الملكُ الرومي ذو تاج وأبَّهة، في حين أنّ سيفَ الدولة رجل عاديّ ذو عِمَّة(8):

وفـي صـورة الرومـيِّ ذي التـاجِ ذِلَّـةٌ

لأبلـــجَ لا تيجـــانَ إلا عمائمُـــهُ

وكثيراً ما كانت هذه الجبروتُ وهذه العظمةُ تسقط أمام سيف الدولـة، بل قد تكون سبباً فـي تغيير مَجرى حياتـه. فحين هربَ الدُّمستقُ وأسِرَ ابنُـه قسطنطين، ترك الحربَ وخلع الدّرعَ، وترهَّب وعزفَ عن مـلاذِّ الحياة، خوفاً من خسارة أخرى، فقال المتنبي(9):

فأصــبحَ يجتــابُ المســوحَ مخافــةً

وقـد كـانَ يجتـابُ الـدِّلاصَ المُسَـرَّدا

ويَمشـي بـه العكـازُ فـي الـديرِ تائبـاً

ومـا كـان يَرْضـى مشـيَ أشـقرَ أجـردا

وجيوشُـهم دائمـاً كثيرة العدد والعُدد، تحتمـي بالأسلحة الحديدية وتمتطي أسرع الخيول خوفاً من جيوش العرب الحاسرة، فيقول(10):

أتــوكَ يجــرّون الحديــدَ كأنمــا

سَــرَوا بجيــاد مــا لهُــنَّ قــوائمُ

إذا بَرَقـوا لـم تُعـرفِ البـيضُ مـنهم

ثيـــابُهم مـــن مثلهـــا والعمـــائمُ

ومـن عـادتهم أن يقـودَ جيوشَـهم الدمسـتقُ وأبناءُ الملوك والأمراء، مع عدد من البطارقة، وهم فـي الأبّهـة الملكيـة. ولكنهم نـادراً مـا يعودون، أو قلما يَنْجون من الموت. وهاهو ذا يخاطب سيفَ الدولة بهم(11):

وقــد فجعتْــهُ بابنــهِ وابــنِ صِــهرِهِ

وبالصِّــهرِ حَمْـلاتُ الأميـر الغواشـمُ

مضى يشكرُ الأصحابَ في فَوته الظُّبَى

لمـــا شَـــغَلَتْها هـــامُهم والمعاصـــمُ

ولا يُـذكر سـيفُ الدولـة إلا ويُـذكر معـه أبـو فراس. أما صِلةُ أبي فراس بحرب الروم فلها مذاق آخرُ.. فهو أمير، قائد، فارس، شاعر، وذو نسب بالروم من جهة أمه. فهو يتباهى بخوض الحرب، وبنصــــره الـــــدائم. ولا نـــــراه يحـــــارب

. كانت ثقافة الشاعر العربي تدعوه إلى معرفة ديار الروم حيث جرت المعارك، وتحققت الانتصارات.

إلا كبار القواد. فهاهو ذا يخاطب الدّمستقَ بقوله (12):

تركناكَ في وسْط الفلاة تجوبُها

كما انتفقَ اليربوعُ يلتئمُ التُّربا

وقد فاق أبو فراس الشعراءَ جميعاً في معرفة أسماء قياصرتهم، وقوادهم، وألقابهم، وببراعته الفائقة استطاع أنْ يسطِّرَ تاريخهم وأعلامهم. من ذلك قوله(13):

فسَلْ بَرْدَساً عنا أباك وصِهرَهُ

وسَلْ أهلَ برداليسَ أعظمَكُم خطْبا

وسَلْ قُرْقوساً والشَّميشَقَ صِهرَه

وسلْ سِبطه البطْريق أثبتَهم قلبا

وسلْ آلَ بهرامٍ وآلَ بَلَنْطسٍ

وسلْ مَنْوالَ الجحاجحةِ الغُلْبا

ويخوض أبو فراس الحروبَ، ويحقق النصر، ويأسر كبارَ قوادهم. ونراه يذكر مراتبَ عسكريةً وأسماء رومية، فيقول(14):

وغدا البَطارقُ والزَّراورُ حُسَّراً

في أسرِ ميمونِ النقيبةِ خِضرِمِ

سلْ أهلَ خرشنةٍ تُجِبْكَ نساؤهُم

كم ثاكلٍ منها، وكم من أيِّمِ!

وكانت ثقافةُ الشاعر العربي تدعوه إلى معرفة ديار الروم حيث جرت المعارك، وتحققت الانتصارات. فصرنا نعرف من الأماكن مرعشَ، وجيحانَ، وخَرشنةَ، وهِنْريط، ودلوك، وآلس، وعشراتٍ غيرها. و هذا المتنبي يذكر معركةً جرت في اللُّقان وهنريطَ وآمد في بيت واحد فيقول(15):

. نرى الشعراء العرب يرقبون رسل القسطنطينية ليصوروا دخولهم إلى بلاطات الخلفاء والأمراء.

عَصَفْنَ يومَ اللُّقان وسُقْنَهم

بهِنْريط حتى ابيضَّ بالسَّبْيِ آمِدُ

وأبو فراس يذكر قَلونية فيقول(16):

وأوردَها على قَلونيةٍ امرؤٌ

بعيدُ مُغارِ الجيشِ، ألوى مُخاطِرُ

بل إنهم عرفوا دقائقَ حياة ملوك الروم، ودَوَّنوا ذلك في شعرهم؛ فحين هاجمَ أبو سعيدٍ الثغريُّ بلاد الروم، وذكر البحتريُّ أنَّ تيودورا وضعت مولودها صباحاً، ومن خوفها كتبت إليه مساءً ترجوه الصّلح وهي تنزف، فقال(17):

حين حاضتْ من خوفه ربّةُ الرو

مِ صباحاً، وراسلتْه مساءَ

وصدورُ الجياد في جانبِ البحـ

ـرِ، فلولا الخليجُ جُزنَ ضَحاءَ

وكان الشعراء يسمون الروم بني الأصفر لِشُقرتهم وبياض بشرتهم. ونرى أبا تمام يستغلُّ هذه الصّورة ليمزجها برُعبهم ليزدادوا اصفراراً، فيقول(18):

أَبْقَتْ بني الأصفرِ المِمْراضِ كاسْمهم

صفرَ الوجوهِ، وجلَّت أوجهُ العربِ

وغدت ألوانُ الروم وسيلة التشبيه عند الشعراء. فهذا أبو العلاء يجعل بياض بشرة الروم باردة؛ ويتصور بياضَ البشرة مرتبطاً ببرودة الدم فيقول(19):

ما بالُ رأسك لا تَبَشُّ بلونهِ

عـينٌ، وبــاتَ بكـلِّ ذي نظـرٍ يَـبَشْ؟

يُمسـي كـبعضِ الـروم أبـيضَ بــارداً

ولقــد يكــونُ كأنــه بعــضُ الحــبشْ

كمــا يصــفون ضــخامةَ أجســامِهم، وطــولَ لِحــاهم، وهــم محزَّمــون بزنــانيرَ جلديــة عريضــة. فيشبههم أبـو فـراس بـالحمير المحزمـة، وبـالتيوس ذات اللحى، فيقول(20):

تكنَّفَـــــهُ بطارِقَــــةٌ تُيُــــوسٌ

تُبــــاري بالعثــــانينِ الضــــخامِ

لهـم خِلَـقُ الحمير، فلستَ تَلقى

فتــىً مــنهم يســيرُ بــلا حــزامِ

كما يصـفُ لِحـاهُم العريضـةَ بصـورة سـاخرة فيقول:

أنــــاجي كــــلَّ طبــــلٍ هَرْثمــــيٍّ

عـــريضِ الــــذقنِ بـــزّاقِ الكـــلامِ

ونـــرى الشـــعراء العـــرب يرقُبـــون رســـلَ القســـطنطينية ليصـــوِّروا دخـــولهم إلـــى بلاطـــات الخلفاء والأمراء. ومهمةُ هؤلاء الرسل طلبُ الهُدنة وفكُّ الأسرى غالباً. ولا بدّ لمن يطلب الهدنة من أنْ يكون ذليلاً. وقد يعودون بالموافقة على طلبهم فيَبَشُّون، وغالباً ما يعودون أكثرَ ذلاً مما قدموا به. فـابنُ المعتـز الشـاعر الخليفـة يصـور قـدوم رسـول إمبراطـــــــــور الـــــــــروم حـــــــــاملاً كتـاب الهدنــة، لكنــه بــاء بالخــذلان. قــالَ مــن طرديته(21):

وملــــكُ الــــروم أتــــى كتابُــــهْ

بزِلَّـــــــةٍ تزفُّـــــــهُ أصـــــــحابُهْ

فـأُدخِلوا بغـدادَ فـي شـهرِ رجـبْ

وأيقـــنَ التـــركُ بصُـــغْرٍ وغلَـــبْ

وســـــألَ الهدنـــــةَ والفِـــــداءَ

فلـــم يجـــدْ مـــن دائـــه شِـــفاءَ

وتوافـدُ الرسـل علـى سـيف الدولـة دائـم، ومعظمُهم يرجو الفداءَ ووقف الحرب. وكان المتنبي سيدَ هذا الميدان لقربه من سيف الدولة، ورَصدِه لكل حدث. فيصورهم المتنبي قد أجهدوا أنفسهم من طول الطريق، ورَجفت أفئدتهم من هَول ما يُقدمون عليه، وحاولوا استخدام أرقِّ العبارات وهم يخاطبون الأمير الحَمْـــــــــــــــــــــــــــــــداني وهو مرتدٍ ثيابه الحربية. فمما قال في هذا المقام (22):

وقد سارَ في مسرَاكَ منها رسولُهُ

فمـــا ســـارَ إلا فـــوقَ هـــامٍ مُفلَّـــقِ

فلمـــا دنـــا أخفـــى عليـــه مكانَـــهُ

شـــعاعُ الحديـــد البـــارقِ المتـــألِّقِ

ولـم يَثْنِـكَ الأعـداء عـن مُهَجـاتِهم

بمِثْـــلِ خضـــوعٍ فـــي كـــلامٍ مُنَمَّـــقِ

ولـم يكـن مَـن ذكرنـا مـن الشـعراء وحـدهم؛ فهنــاك كَشَــاجم، والســريّ الرفــاء، وابــن ســنان الخفاجي، وأبـو الشيص الخزاعـي، وغيرهم. وكل

. يذكر التاريخ أن المأمون كان يستبدل بمال الجزية أحمال الكتب اليونانية، وأن الخلفاء كانوا يستدعون علماءهم كي يعيشوا في ديار العرب، يؤلفون ويعلمون.

واحد منهم له أكثر من مشهد في وصف الروم.

وطبيعيّ أن ينجُمَ عن هذه الحروب الطويلة وقوعُ أسرى بين الطرفين، واغتنام العبيد والإماء، ولا بدّ أن يكون لهذه الفئة دور في نقل الحضارة الرومية إلى العرب، ونقل الحضارة العربية إلى الروم. وقد كان للسبي الرومي وقعٌ كبير في نفوس الشعراء العرب، لبياض بشرتهم، وزرقة عيونهم، ولين أعطافهم. وكان الغلمان يخدمون في القصور، ويُخصى منهم مَن خُصَّ بخدمة النساء.

أما الجواري الروميات فقد تربَّعنَ في نفوس الرجال، وتبارى الشعراء في وصفهنّ. وقد كنَّ يوصفنَ بالأمانة، ربما لأخلاقهنّ الخاصة، أو لحسن معاملة العرب لهنّ. فيحكى أنّ للرشيد جاريةً رومية اسمها "خَرْشَى"، وكانت مسؤولة عن كسوة الرشيد(23).

وكان الشعراء يتسابقون إلى وصف هذا النوع من الأسرى؛ فقد مدح بشارُ بن برد سليمانَ بن هشام حين انتصر على "إليون" ملك الروم سنة 124هـ، وأشاد بظفره وبأسره عدداً من نساء الروم، من العذارى والثيب وتوزيعهنّ على قواده، فقال(24):

– كانت دولة كندة من الدويلات العربية التي يدعمها الروم، وكان والد امرئ القيس آخر ملوكها.

كأنّ بناتِ إليونَ بعدَ إيابهِ

موزعةً بين الصحائب ربربُ

مواهبُ مضبوطٌ بها مَن ينالها

صفايا سبايا الروم بكرٌ وثيِّبُ

ويشيد المعري بالقائد العربي الذي انتصر على الروم وأسر وسبى، وزوَّجَ سبعاً منهنّ بسبع من رجاله، فقال(25):

بسبعِ إماءٍ من زَغاوةَ زُوِّجتْ

من الروم في نَعماك سبعةَ أعبُدِ

وكانت الروميات يمشين في أسواق بغداد، فتقع عيونُ الناس عليهنّ، وإذا كان الرائي أبا نواس فمن البديهي أنْ تتوق نفسه إليها وقد جُمع الجمال كله فيها(26):

أبصرتُ في بغدادَ روميَّهْ

تقصُرُ عنها كلُّ أمنِيَّه

قصريّة الطرفِ، شامية الـ

ـخلوةِ في نكهةِ زنجيه

ويعتز ابن عُنين (ت630هـ) بجاريته الرومية فيقول:

وروميةٍ في الدار عندي عزيزةٍ

عليَّ، تُروِّيني الحديثَ بلا ضجرْ

وهذا ابن الروميّ يصفهنّ وصفَ متغزل معجب(27):

من بناتِ الروم لا يكذبُنا

لونها المشرقُ عن مَنصِبها

والتغزلُ بالروميات كثير، ونحن هنا نشير إشاراتٍ، لعلها تفتح آفاقاً لغيرنا. ولكننا نحب أن نتوقف عند محيي ا لدين ابن عربي الذي تعشَّق راهبة رومية، وهو الشاعر الصوفي العابد! ولولا جمالها الفتان لما عبئَ بها وهي عابدة مثله فقال(28):

أسُقُفَّةٌ من بناتِ الروم عاطلةٌ

تَرى عليها من الأنوارِ ناموسا

وحشيةٌ ما بها أنسٌ، قدِ اتخذت
في بيتِ خلوتها للذكرِ ناووسا
قد أعجزتْ كلَّ علاَّم بملّتنا
وداوديّاً، وحِبراً ثم قِسِّيسا
سألتُ إذْ بلغتْ نفسي تراقِيَها
ذاكَ الجمالَ وذاكَ اللطفَ تنفيسا

لقد كان لهذه الحروب الطويلة أثر بيِّن في الحضارة العربية، وما عرضناه من صورة المحارب الرومي، ومن صورة الأسرى جانب قليل على أهميته. فقد تسربت حضارة الروم إلى كثير من الأغراض الشعرية، ونحن نعلم أنّ ثقافة ابن الرومي والمتنبي والمعري نابعة من أثر حضارة الإغريق. وإذا تسربت هذه الحضارة إلى الشعر، فحريّ أن تلقى سبيلاً إلى فنون أخرى كالفلسفة، والنحو، والنقد، والبلاغة، والقصص الفلسفي، والأسطوري، والطب، والبيطرة، والحيوان.

صحيح أن منابع هذه العلوم والفنون إغريقية، وتختلف عن صورة المحارب البيزنطية، فلن ننسى أن البيزنطيين ورثةُ حضارة الإغريق، ومن خزائنهم نهل المترجمون، وأقبل الفلاسفة والمفكرون على هذا الإنتاج يعُبُّون منه ما بلغَتْه أيديهم. ويذكر التاريخ أن المأمون كان يستبدل بمالِ الجزية أحمالَ الكتب اليونانية، وأن الخلفاء كانوا يستدعون علماءَهم كي يعيشوا في ديار العرب يؤلفون ويُعلمون. ولولا هذا الجوار، ولولا هذه العلاقات الحربية بين الطرفين لما تلاقحت هاتان الحضارتان، ولما زاد العرب على ما عندهم.

❑

هوامش البحث

(1) شرح ديوان امرئ القيس . دار إحياء التراث العربي: 66.

(2) فتوح البلدان للبلاذري . دار الباز، مكة: 141. وانظر ديوان أبي تمام بشرح التبريزي: 76/1.

(3) ديوان أبي تمام شرح التبريزي: 75/1، والتعليق من التبريزي.

(4) ديوان البحتري . شرح محمد ألتونجي، دار الكتاب العربي، بيروت : 441/1.

(5) ديوان المتنبي . طبعة صادر: 49.

(6) ديوان البحتري: 1253/2.

(7) ديوان المتنبي: 309. الفروج: ما بين قوائم الفرس.

(8) ديوان المتنبي: 258. الأبلج: المشرق الوجه، ويعني به سيف الدولة.

(9) ديوان المتنبي: 371. يجتاب: يلبس. المسوح: ثياب من شعر. الدلاص: صفة للدروع اللينة البراقة. المسرد: المنسوج.

(10) ديوان المتنبي: 387.

(11) ديوان المتنبي: 388، تابع القصيدة السابقة. الغواشم: التي لا تنثني عما تريد. الهام: الرؤوس. المعاصم: السّواعد.

(12) ديوان أبي فراس . تحقيق محمد ألتونجي، نشر المستشارية الإيرانية بدمشق: 35.

(13) ديوان أبي فراس، من القصيدة السابقة. بردس: اسم أبي الدمستق. برداليس: اسم موضع.

(14) ديوان أبي فراس: 279. الخضرم: السيد الرئيس الكريم.

(15) ديوان المتنبي: 320.

(16) ديوان أبي فراس: 127. المغار: موضع الغارة. قلونية: مدينة قرب القسطنطينية.

(17) ديـوان المتنبـي: 320. الضـحاء: وقـت ارتفـاع النهار.

(18) ديوان أبي تمام: 79/1.

(19) ديـوان أبـي العـلاء، لـزوم مـا لا يلـزم، المجلـد الأول، دار الكتـاب العربـي، بيـروت 1996: 513.

(20) ديـوان أبـي فـراس: 277. العثـانين: واحـدها العثنون، وهو اللحية.

(21) ديـوان ابـن المعتـز، مطبعـة الإقبـال، بيـروت، 1331، من الطرديات.

(22) ديوان المتنبي: 347.

(23) عيون الأنباء فـي طبقات الأطبـاء . ابـن أبـي أصيبعة، دار مكتبة الحياة: 258.

(24) ديـوان بشـار . طبعـة ابـن عاشـور، مصـر: 302/1. الربرب: بقر الوحش. مواهب: عطايا.

(25) معجـم البلـدان . يـاقوت، طبعـة صـادر، مـادة "زغـاوة". والزغـاوة: بلـد فـي إفريقيـة، أو قـوم مـن السودان.

(26) ديوان أبـي نـواس . طبعـة أحمـد عبـد المجيـد الغزالـي، القاهرة 1953: 307. قصرية: منسوبة إلى عيش الرفاهة في القصور.

(27) ديوان ابن الرومي: 159/1.

(28) ترجمـان الأشـواق، دار صـادر، بيـروت: 15. الناووس: مقبرة النصارى. داودياً: يهودياً.

❑❑❑

واحة الشعر

□□

ومباركةٌ أنتِ يا أمَّ بيتي

شعر: عبد الرزاق عبد الواحد- العراق

سبعةٌ وثلاثون عامْ
مثلما نجمةٌ
تركتْ جرحَها
عالقاً في الظلامْ
مثلما يعبرُ الآن هذا الغمامْ
عبرتْ أمَّ خالد..

كم ربيعاً مضى؟
كم شتاءً وصيفْ؟
كم خريفاً بأعمارنا حلَ ضيفْ؟

كم ضحكنا معاً؟
كم ذرفنا على دربنا أدمُعاً؟
كم تسرَّبَ من عمرنا من يدَينا؟
كم عزيزاً علينا
أصبح الآن طيف..؟
كيف لم ننتبهْ أمَّ خالد.. كيف؟!

سبعةٌ وثلاثون عامْ
أصبحت كلُّ أصدائها
مثلَ رجعٍ بعيدْ
رغمَ أنِّي أحاولْ،
واليومَ عيدْ!

لَيُخَيَّلُ لي أمَّ خالدْ
فرطَ ما شمسُ عمري تميلْ
أنَّ ظلِّي وظلَّكِ صارا بطولِ ظلالِ النَّخيلْ!

ومباركةٌ أنتِ يا أمَّ بيتي
عَدَّ كلِّ الأماني
وكلِّ الأغاني

عَدَّ كلِّ الدّموعْ
عَدَّ كلِّ الدُّعاءِ الذي دونَ صوتِ

كان يلهجُ بين الضلوعْ..

عَدَّ كلِّ السَّهَرْ
مباركةٌ عَدَّ نَقْرِ المطَرْ
فوق شبّاكِ غرفةِ نومكِ
بينا صغيُركِ يبكي
يُناغي
ويلعبُ حتى الصباحْ
وأنتِ على رَهَقِ اليومِ
عيناكِ شاخصتانِ لهُ
وذراعُكِ مَطويةِ طيَّ الجناحْ!

مباركةٌ أمَّ خالد
بشموع ثلاثين عاماً ونَيفْ
ودموعِ ثلاثين عاماً ونيفْ
وكونُكِ جدَّةَ بارقْ
وجدَّةَ سلسلْ وسيفْ
فأنتِ العراقُ بأبهى معانيهِ
طِيبتهِ
وخصوبتِهِ
وليالٍ غفَونا بها كالحمامْ
ثمَّ صرنا معاً أمَّ خالدْ
على كِبَرٍ لا ننام..

❑❑❑

لوعة الغريب البغدادي
ليلة دخول المغول

شعر: الطاهر الهمامي- تونس

(1)

ما الذي جدَّ في آخر الليل...؟
هذي المتاريسُ... هذي الخنادقُ
هذي البنادقُ، هذي البيارقُ
أين "طِوَالُ النّجادِ" سِرَاعُ الجيادِ
وقبضاتهم في السّماء
وأرواحهُم فوق رَاحَاتِهم؟
...

(2)

ما الذي جدَّ...؟
هذي المَرَابِطُ... أين المُرابطُ؟
هذي الأعِنّةُ،
هذي القَنَا
أين منصورُها؟
أين هارونُهَا؟
أين مأمونُها؟
أين "مُعْتصَماه"؟

(3)

ما الذي جدّ في آخر الليل...
يا "أمَّ قَصرْ"
ويا بَصْرتاه
ما الذي جدّ في غَبَشِ الفَجر
لم نَرَ إلاَّ عُلُوجاً
على ظهر دبّابتيْن
إلى قلب بغدادَ، لا حَسنٌ رَدَّهُمْ
لا حُسَيْن
ولا انهارَ جسرْ
ولا اشتعل الماءُ في الرافدين
ولا ارتجّت الأرض
أو قِيل: كَيْفَ وأين؟

(4)

ما الذي جدَّ...؟

كانت أصابعُ فوق الزّناد

وكانت قِلاَع

وأفئدةٌ شدَّ أنْباضَهَا الالتياع

وكانت سَكاكينُ تُشْحَذُ في كُلّ بيت

وبالنّابِ والظّفْر

بغداد كانت تُعِدُّ

لِرَدْع السِّباع

(5)

ما الذي جدّ يا أيّها البابليّ

هل أراك نسيتَ عليّ

وصَيْد "الأبَتْشي"؟

عليّ الذي

لم يَصِدْ يومَهَا أرنباً أو حَجَلْ

صادَ طيّارةً للغزاةِ بحجم الجَبَل

ما الذي جدّ يا أيّها البابليّ

جَرْعةً علَّ هذا الكَمَدْ

ينجلي

جرعةً إنّ هذا الكَبدْ

يصْطلي

(6)

ما الذي جدّ.. حَجَّاجَها؟

إن تَكُنْ خُدْعةٌ، كيف مرّ الخداع؟

وهل في حِمى الرافدين ضِباع؟

أو يكن خائنٌ

كيف أمكن للأفْعُوان؟

أو تكن غَدْرةٌ

كيف أمكن للغدر؟

كيف اعتلى وانطلى؟

كيف باض

وأمكنه الطيران؟

وهل في الورى

من يخونُ الثّرى؟

وهل في العَرَبْ

من يبيع التراب

ولو بالذهب؟

وهلْ في العراق العريق

من يهون عليه الفُرَات

ولو بالعقيق؟

(7)

رأيْنَا... ولم نَرَ كالأمْركان

وكنّا نُفتّشُ فيهم عسى نلتقي رَجُلاً لا "حِصان"

رأينا... ولم نَرَ كالإنقليز

وكنا نفتّش فيهم عسى نلتقي بشراً لا معيز

تَرَاقَصُ للحرب، ترفع أذنابها

للأزيزْ
وتَنْزُو على منظر الدّم
والوالغين

(8)

عَلاَمَ أَتَوْنَا
وألقوا بترسانة الموت حيثُ عَلَوْنَا
وحيث غَلَوْنَا
عَلاَمَ أَتَوْا... يا شذى نفطنا
يا لَعِين

(9)

علام أتوا
من دعاهُم لكي يخلعوا، يَعْزِلُوا
من رجاهم: ألا قنبِلُوا قَتِّلُوا
لِيَكُنْ رَبُّنَا ظالماً
ما الذي حيّر الظالمين؟
لِيَكُنْ رَبُّنَا قاتلاً
ما الذي أقلق القاتلين؟
أو يكن دمنا سائلاً
دمُنا لا يُبَاع
ومتَى كانَ عِزّ يُعَادُ على نفقة الغاصبين؟
ومتى كان حُرّ يعود على ظهر دبّابة المعتدين؟
ومتى كان عبد يُحرَّر بالرّدم
يا عالمين؟!

(10)

مِنْ ثقوب العروبة جاؤوا
وبعضُ الأعاريب أهداهم الوردَ
والقائمات
و "حُمْرَ الحُلَى والمطايا"
أجَلْ! مِن جُيوبِ العروبة مالُوا...
وفي ظلّ يعرُب قَالُوا
أجَلْ! مِن ثغور العروبة... مَنْ للثغور!
أيا سيف دولتنا
من ثقُوب العروبة جاؤوا
وأولاد عنترَ هُمِ من أوَاهم
وهُمْ من سقَاهُم
وهم من وقاهم
وأقطعهم أرض عبْسٍ...
أجل من ثقوب أبي جعفر دخلوا
سقف بيت أبي جعفر من قَصَبْ
ركن بيت الخليفة قشّ

(11)

عَدَوْنا على عدوة النهر
"بين الرصافة والجسر"
كانت "عيون المها" ها هنا
وهي في الجبهة الآن
تسقِي المَغُول

وقفنا على بيت حكمتنا وعلى بيت حكمتنا
عَدَتِ العاديات
رمته إلى النار والنهر
مدّتْ جسوراً بأسفاره لعُبور الخُيول
وقفنا على العامرية
تلونَا على مسمع الدهر: تبّت يدّا "المدنية"
وما أطيب العيش عيش الفلاة
وبين وحوش البرية
أيا بيت حكمتنا!
ووقفنا على النار تأكل "ذكرى حبيب"
و "معجز أَحْمَدْ"
وتلهو بساعة هارون، تعدو على
وتَر الموصلي
ونادت نوادب "دار السلام"
بكى صاحبي.. حين لمْ يلْقَ صوتاً
وأيقن أن يداً وحْدَها لا تُصَفّي
وأنّ فماً مُلْجَماً لا يجيب
بكينا على وطنٍ عربي
كان أمّي
ولكن أبيّ

(12)

قُلْ لتُبّعها الباطشين
تدور عليكم
رويداً... رويداً
ألاَ قل لتُبّعها الطائشين
تمادَوْا... تمادوا
فأمّ السبّاع
تدور على ذيلها
وعلى العالمين!

❒❒❒

برج التنين

شعر : حسن جعفر نور الدين- لبنان

في هذه المدينة السوداءْ
يعبرُ الناسُ حالمينْ
كأنهم ما صدقوا
أن ذلكَ التنينَ
سوفَ يهوي كخيطِ عنكبوتْ
يهوي كواحةِ الماءِ
في فمِ حوتْ
ما صدقوا
أن سنبلةً قد تقمعُ العاصفةْ
وأن قمةً قد تزولُ
في لحظةٍ
وتصمدُ الأشجار واقفةْ
ما دروا
أن ذلكَ النهارَ
ماتَ في ثوانٍ

وأغلقَ البركانُ في لحظةٍ
بوابةَ الزمانْ.
ما صدقوا أن ذلكَ
الهرَّ العجيبْ
سوف تصطادُه سمكةْ
تسللتْ إليهِ من عُبِّهِ
وألقتهُ في قبضةِ المحيطِ
نصفَ حسكةْ
....
هناكْ.
لم يشوِ أحدٌ وجهَ السلحفاةْ
كانتْ هي تقضمُ نفسها
وتجمعُ كلَّ العرافاتْ
في هذهِ المدينةِ السوداءْ
أيقنَ الناسُ أن خوفهمْ

كان خرافةْ

وأن نهراً يموتُ

قبلَ أن تموتَ صفصافهْ

هناكَ

لم يقتلْ أحدٌ زرافةً

أو فراشة

كانتِ السماءُ في صورةِ

كَماشةْ.

❑❑❑

صــدر

عن منشـورات اتـحاد الكـتّاب العرب

انسكلوبيديا الحب

شعر...عبد الرزاق عبد الواحد

مقامات عراقية

شعر : مظهر الحجي- سورية

. 1 .

عيناك غاباتُ النخيلِ
تميسُ في عبث الحرائقِ
تسفعُ الشعرَ المزيَّنَ بالرطبْ
أو وجه (بَدْرٍ).
حين يشتعل الحنينُ إلى تفاصيل الشناشيل البعيدهْ
أو فزعةُ الحجل المحاصَرِ عند قاتلةِ المياهِ
عيناك فاتحة المراثي،
ليلُ أهوار الجنوبِ
غناءُ نوتيٍّ وحيدٍ تاه في غبش القصبْ
أحزانُ دجلةَ والفراتِ
على مصب الموت في ملح الخليج
وَجَعُ المقاماتِ التي ناحت دهوراً في سهوب الرافدين
عيناك خاتمة النشيدِ
وشهقة الولد الشريدِ
وليلةَ انكسر الرشيدُ
وضاع في الشط العربْ

. 2 .

أشرعت باصرةَ الطفولةِ
ساح في القلب العراقُ
المنُّ والسلوى وشهدٌ من أفانين الرطبْ
فيضٌ من الغزلانِ
يصعد بين بادية السماوةِ وابتهالات القصبْ
وأنا الشهيقُ على براق الروحِ
تأخذني المواجد كلّ حلم نحوهُ
إهبطْ سلاماً آمنا
إهبطْ فقد تعب البراقُ

. 3 .

يا نوحُ... أين رسوتَ؟
إني لا أرى نخلاً ولا رُقُماً تضوءُ

زاقورةً تهدي المتيّمَ بيتَ من يهوى،
وإني لا أرى أبوابَ بابل باسماتٍ للغريبِ،
ولا أرى بستانَ سومرَ،
ولا أرى سربَ الغزالاتِ اللواتي كنَّ يرعينَ القلوبَ،
ولا أرى أسرابَ ربّاتِ النشيدِ
ولا أحسّ غناءهنَّ العذبَ
يصدح في معابد نينوى.
يا نوحُ كيف توجهتْ هذي السفينةُ في اليبابِ
هل كنتَ تبحر بالجموع من الخراب إلى الخرابِ؟

. 4 .

وقعتْ رؤوسُ السادرين على الكؤوسِ،
وأخلدوا للخمر في حان البلدْ
سقط النذيرُ على الكؤوس مدوّياً:
قُمْ يا مضيَّعُ، إنه الطوفانُ
فادفعْ ما استطعتَ عن الصغار.
همس المضيَّعُ ذاهلاً:
اسكبْ قليلاً من زبدْ.
ذُعر النذيرُ، وناح في جمع العباد الذاهلينْ
قال: السلام على البلدْ
قلت: السلام على الولدْ

. 5 .

نقفورُ عاد إلى الثغورِ
ولم يكن جيشُ الرشيدِ
هجروا العواصمَ والحصونَ وأوصدوا باب القصورِ
الدارُ آمنةٌ، وأسرابُ الجواري
يلقينَ فرسانَ المشاهد بالمعازف والبخورِ
نقفورُ يدخل آمناً دور السلامْ
نقفور لا يلقى سوى جند نيامْ
هبّ الأمينُ الأوحدُ المخمور من نوم ثقيلِ
كان الفرنجُ يعربدون بساحة البلد القتيلِ
صرخ الأمينُ بثلةِ الحرسِ الرئاسيِّ القديمِ:
سدوا الثغورَ وأَرْتجوا باب الإمارهْ
سدوا مغاليقَ البلدْ.
فرَّ الجميع، ولم يجبه سوى صداه
وهوى... بحبل من مَسَدْ.

. 6 .

حتّام يأخذنا العَماءُ إلى دياجير الرغائبِ
واحدٌ أحدٌ يسوق أمامه وهم القطيعِ،
ليبتني مُلكاً تؤسّسه المخاوفُ والدموعُ؟
حتّام تأخذنا مرايانا الخؤونةُ في مدارات الجنونِ
حتّام نغرق في التفرّد، لا نرى أحداً سوانا

نطفو ونغرق في بذاءاتٍ من الوهم المضخّمِ
بالأماديحِ الكذوبةِ والظنونِ؟
المالكُ القُدّوسُ مبتهجٌ بصيحاتِ الرعاعِ

الهائجين:
بدمائنا نفدي العظيمْ
أرواحنا تفدي الأحدْ.
صاح الضريرُ:
جحافل الأفرنجِ يا مولاي تجتاح الإمارهْ.
سقط القناعُ،
ولم يكن في الساحِ من أحد سواهُ
فهوى العظيم إلى الجحيمْ
ونهضت وحدك يا عراقُ
تضمّد الجرح القديمْ.

. 7 .

في الكرخ ضيعني الطريقُ إلى أحبائي
وأتلفني البكاءُ
كان الطريق يضيق ثم يضيق مختنقاً
بأشلاء الطفولهْ
رقمٍ تُشظّيها الحرائقُ تستريح إلى جديلهْ
أسطورةِ الخلق العظيم وأبجدياتٍ قتيلهْ
وحدائقٍ تاهت طويلاً فوق أجرام السماءْ
في الكرخ أتلفني البكاءْ
وقرأتُ خاتمةَ العواصمِ ثم أدركتُ العماءْ
أنا شاهدٌ أعمى
وعينُ القلبِ تشهد أنَّ حكامَ الطوائف
يسقطونْ
يتسابقونَ إلى بلاط الأبيض الكوني أمواتاً
وينفجر الجنونُ
في الكرخ أتلفني الحنينُ
لململتُ من بين الخرائب من عرفتُ
لململتُ ذاهلةَ الرسائل، أدمعَ العشاقِ،
بعضي، رَجْعَ أضلاعي،
وبعضي قد تماهى بالشناشيل المغلَّقة
الوحيدهْ
لململتُ بعضَ عتابهم وعذابهم
لململت أوزانَ الخليل، وحكمةَ الشيخ الرئيسِ
وعودَ زريابَ الممزقَ بالتنهد والمقامات
الحزينهْ
لململت عاصمةَ الرشيدِ،
مسحتُ غاشيةَ الدماء، فأسفرت مزقاً
وصايا كَربلاءْ.

. م 8 .

للمبتدا خبرٌ تقدم أو تأخر، ظاهراً أو
مضمرا
لكنه... للمبتدا خبرٌ تكوَّنَ منذ فاتحةِ
الوجودِ
بغدادُ تنهضُ من خرائبها وتصدحُ بالنشيدِ
بغدادُ تبدأ رحلةَ الحلمِ الجديدِ.

❑❑❑

الرحـيل

شعر : ساجدة الموسوي- العراق

كنتُ أسيرُ وخلفي
وقعُ خطاهْ
ومضيتُ.. مضيتُ بعيداً
لا أنظرُ خلفي
كنتُ أخافُ إذا ما ملتُ برأسي نحوه
أن ألمحَ لهفته
أو أتسمر من ضعفٍ
حين أراهْ...
أجري هائمةً كجناحٍ
قطعته سيوف الريحِ
بليلةِ ريح...
ثمةَ صوت ناداني
لم أأبهْ...
قلت، لربما أغرابٌ نادوا بعضهموا
ومشيتُ بدربي،
أطوي البيدَ قفاراً إثر قفارْ...
راحلتـي فـي البيـدِ تغذُّ السـيرَ بـلا مـاءٍ أو
زاد..
ناداني ذاتُ الصوت
لم أقوَ على اللفتةِ حتّى..
منهكةً كنتُ
مهموم بالي
وغريبٌ حالي...
اللفتةُ تملؤني خوفاً
لا.. لن أنظر خلفي
لكن الصوت...
ذات الصوت...
ناداني: يا..... إلتفتي
ماذا... هل جاءَ ورائي؟
كلاّ... إنّي أحلم...
كيف يجيءُ وقد أوهنت الأصفادُ قواهُ؟
كيـف يجـيءُ وقـد كلّـت مـن قيـد الأسـرِ خطاه؟
لكنّي أعرفُ صوتهْ...

ينفذ إن هدأت ريحُ البرّ
يملؤني بالمسكِ وضوع العنبر
يجعلني كالغيمةِ من وجدي أمطر
هوَ لا غيرهْ
ينده خلفي
أدريه يخافُ عليّ
أدريه يغارُ عليّ
لكنّي لا أملك إلاَّ أن أ رحل...
وأشدّ وريد القلبِ على رحلي
وبصبري أتجمّل
في يوم الحزنِ... صباح الدمعْ

وصّيتُ به أهلي...
"في ذمتكم وطني.."
أعرفتَ مدى حبّي
كيف إذن أنساك؟
متعبةٌ ودموعي سالت مطراً
فرط هواك
فاتركني وارجع
يا روح الروح
فلن أنساك

❑❑❑

((بسملة من إنجيل سومر))

شعر : غسَّان لافي طعمة- سورية

. آ .

"يا عابرينَ النهرْ
ماذا يغنّي الماءْ؟
ماذا يقولُ الجسرْ؟!".
"فايز خضور".

. 1 .

باسم الفرحِ المذبوحِ على النهرينِ
سأشرَبُ دمعَكِ يا عشتارْ
باسمِ الطَّعناتِ السَّاكنةِ الخصرينِ
أضمُّ دماءَكَ يا تموزْ
باسمِ العصرِ الملعونِ، الرَّبِّ المجنونِ
الغارقِ في حُمَّى الأسفارْ
سأمزِّقُ عن عصري أستارَ القبحِ،
وأصرخُ، والصَّوتُ أُوارْ:
ما هذا الرَّبُّ الحاملُ في كفَّيهِ
صواعقَ من شررِ الأشرارْ؟!
ملعونٌ هذا العصرُ يقدِّسُ عِجْلاً ذهبياً
يبني فلكاً نارياً
كي تغدو الأرضُ بَوارْ
ملعونٌ هذا العصرُ... وأندبُهُ،
إذْ صار الصّاروخُ حَمَاماً
والصَّلبُ سَلاَماً
ويهوذا ملكَ الأبرارْ
مَنْ جرَّحَ وجهَكِ يا بغدادُ
وألقى الخلَّ على شفتيكِ الرَّائعتينِ
ودقَّ المسمارَ بكفَّيكِ على المسمارْ؟!

***

. ب .

"سيبقى الفراتْ
يفيضُ بدمعي
ويصغي بسمعي
ويمنحُ للعابرينَ الحياةْ.".

"فايز خضور".

. 2 .

في التاسع من شهرِ الوردةِ والأطيارْ
ما انشقَّ جدارُ الأعرابِ، ولا
ضربتْ أحجارَ مواقدِهم أمطارْ
ظلُّوا . كالعادةِ . بينَ النّردِ
وبينَ الزّارْ
ظلَّتْ داحسُ والغبراءُ
تفتِّتُ عظمَ جماجمهمْ
وحروبُ الرّدةِ تُدمي
قمْح بيادرهمْ
وعقالُ النفطِ تسامى تاجاً
يقذفُ كالقنفذِ أشواكَ سموٍ
فوقَ العارْ
في التّاسعِ من شهرِ الوردةِ والأطيارْ
شرختْ خاصرةَ النّهرينِ حرابْ
ويهوذا قهقه خلفَ البابْ

. ج .

"يا من يجيءُ من العراقْ
كيفَ المساءُ على الرُّصافهْ؟!
يا من يروحُ إلى العراقْ
قصرت لمسعاكَ المسافة".
"فايز خضور".

. 3 .

جرحي يا بغدادُ جراحْ
والحزنُ بلادٌ أسكنها
مابينَ الرِّعشةِ والسِّكينِ
ألملمُ أشلاءَ صباحْ
والنَّبضُ نُواحْ:
"يا ديرتي مالك عليَّ لومْ
لا تعتبي، لومك على مَنْ خانْ".
قومي من حزنِك...
قومي من تحتِ الدّمعةِ يا عشتارْ
مُرِّي في جِنَّازِ صحارينا
كي يغدو عُرْسَ سنابلْ
مُرِّي في ظمأ الرّملِ،
الرَّملُ يصيرُ جداولْ
قومي من تحتِ الدَّمعةِ يا عشتارْ
من أجلِ الوردِ، النخلِ، الخبزِ، ومن أجلِ الشُّعراءْ
فالمجد يفتِّشُ في خارطةِ السُّؤددِ عن بغدادْ
والشعرُ يفتِّشُ في جدولِهِ الأصفى عن بغدادْ
آهٍ.. كم كانوا ساديينَ، وكم كانوا جبناءْ!!!
عبّادُ العجْلِ الذهبيِّ، وأعداءُ الماءْ
قومي من حزنِكِ
كي نبتدِئ البسملةَ الأولى
كي نرجعَ للأمِّ الكُبرى بعضَ الأسماءْ

تموز 2003

❑❑❑

حنجرة المغنـّي
وفضاء المكان

شعر : د.صاحب خليل إبراهيم- العراق

1 . حصاد

أيّتها الأحزان
يا منجلاً
يحصدُ لي أعواميَ المُضَيَّعَهْ
يا أنتِ؛..
يا حرائقي المُرَوِّعَهْ..

2 . الوتر

دوّت الريحُ.. فَزَّ الوَتر
قال: هذا نداءُ الهوى
غَنِّ يا نَفْسُ لحنَ المَطَرْ
أَثْقَلَتْهُ المُنى
أطربَ الكونُ حتّى انفجرْ

3 . الأسئلة

(أ)

السؤالْ
يهربُ الآنَ،
نحو اجتراح الغروب..!
دهشةً
لابتكار الضَّياع
كُلما
صار نحو اخْضرارْ،
عاد مُتَّشحاً
بالشحوب..!!.

(ب)

ينثني
شَجَرٌ

في ظلام العصورْ

يختبي

في سؤال الخصامْ

والسؤالُ سيبقى على

لَمْعِ سيفٍ،

لأهلِ الهوى

لا ينامْ

4 . الغربة

أوقدّ الليلُ نيرانَهُ

وَسْطَ ذاكرةٍ

خَرِبَهْ..!

مثلما

جرّتِ الخيلَ في دربنا عَرَبَهْ..!!

5 . أوراق

خريفٌ

هو العُمْرُ قد ضَيَّعَتْهُ المنافي

وأوراقُ أشجارِهِ

كَنَسَتْها الرياحُ

بكلِ المحطات.

6 . فضاء

لمنْ دمعةُ العينِ تهوي هُنا

في فضاء الملوحة؟

وتنثرُ ريحُ المفاوز

كُلَّ النجومِ الكسيحهْ..!

7 . الشفق

يغسلُ البدر أوجاعَهُ

في بِحار الشّفَق..!

8 . أحداق الليل

جَفَّفَ الليلُ أحداقَهُ

في خرابٍ جميل..!!.

9 . عباءة

اللونُ الباهتُ

يَسْعَلُ في دربٍ

كَنَسَتْهُ الأوهام

وتفرَّقَ في كلِ تضاريسِ الأرضِ حوار

والليلُ عباءةُ حزنٍ

غطّتْ كلَ شوارعنا

هربَ العشّاق إلى

صحراءٍ

تبكي في عزلتها الأيّام

10 . غموض

إنها امراةٌ

غامضةْ..!

أورقتْ

كَسَلاً..

وانزوتْ

في كهوفِ الضَّياع..!!

11 . ذاكرة

لم يَنْسَ من أحلامِهِ

شيئاً ولم يُفارق الذاكرةَ المرتعبةُ

يُقلّبُ العُمْرَ رُكاماً من رمادٍ،

ودخان..!!

يحمله مرتجفاً

في خطواتٍ مُتْعَبَهْ..!!

12 . حنجرة

المغني

من عَطَشٍ

يَحترِقُ السَّحابُ

يَصَّاعَدُ الدخانُ للنجومِ..

تساقَطَتْ

فاحترقتْ أوتارُنا

وانفجرتْ

حنجرةُ المغنّي..!

فلملمتْ عَشْتارُ ما بقي منَ اللحونِ

راحتْ تُغنّي حُزْنَها

في الريحِ واليَباب..!

13 . غابات

العمر

الريحُ التّعبي تحملني

مابينَ الهَمِّ.. وبينَ الهمّ

وحرائقُ أعوامي المسبّية تركضُ

في غاباتِ العُمْرِ حممْ..!!

14 . عطش

لمعتْ عيناهُ بدمعٍ

يعكسُ حزنَ الصحراء..

يُذْبَحُ مِنْ عَطَشٍ..!

إذْ شفتاكِ الماء..!!

15 . حضن الأم

هَبْ أيها المساءُ لي

دمي، وصوتي؛

رُدَّ لي قلبي،

ومقعداً،

بحضن أمي...

❐❐❐

عالم القصة

❑❑

❑❑

الصرخة

قصة: محمد أبو معتوق

فجأة.. تشكلت جمهرة من الناس. وتعالت من قلب الجمهرة الهمهمات والأكف وتتالت الصرخات والشتائم، وكان على حافة الجمهرة رجل يتأمل ما يجري وهو واقف وواجم.

خلال الضرب والشد والجذب نهض الرجل المضروب من قبل الجمهرة وصاح:

-أنا حر.. أنا حر.

وبسبب قوة الصرخة وغرابتها شعر الرجل الغريب الواقف قرب الحشود الغاضبة بالاضطراب وزاغت عنه كتلته وأطرافه، فاندفع بهياج إلى قلب الجمهرة. وعندما وصل إلى الرجل المضروب الذي يعتبر نفسه حراً رفع كفه وأهوى به على وجهه.. وثنى عليه حتى أوقعه وأدماه.

كانت الصفعات من العمق والقوة والإحاطة. بحيث أغضبت خصوم المضروب وأصدقاءه معاً. فالتفتوا إلى الرجل الغريب وانهالوا عليه ضرباً في الصميم حتى ترنح ووقع فوق ضحيته. وهكذا تكوّم الرجلان المضروبان على بعضهما مثل توأمين، ولدا سفاحاً وتركا في برية من التجاهل. دون أن يُصانُ لهما حدّ ولا وجد.

كل هذا جرى وصار يا مولاي ولم تكن الشرطة منتبهة، لذلك ذهب أهل البرِّ والإحسان لإبلاغها بعد أن قام الصالحون منهم بتحضير الاتهامات والحبال. وعندما أحضروا. بحثوا عن عمود قريب ليربطوا به الرجل الغريب، فلم يجدوا عموداً خالياً، لذلك اضطروا لربطه بصاحب الصرخة حتى لا يضيع حقه. وقد بالغ الصالحون بالربط وأخلصوا له.. حتى أضاع صاحب الصرخة حريته فاختلطت بالحبال مواجعه وكدماته.. وأصبح موثوقاً إلى جلاده. أحسن الوثق وأصدقه.

وكانت حجة القائمين على الربط دامغه وقد عبر عنها أحد المتشددين فقال بعد أن أشار إلى الحبل:

–عندما يُربط المتهم بضحيته ودليل اتهامه.. تصبح الحقيقة أقرب إلى الناس من حبل الوريد. وتأكيداً على ذلك وضع المخلصون الوريد على الوريد وأحكموا الشدّ.

*عندما اقتربت سيارة الشرطة. انشطر الحشد ونزل الخفير من الخلف، وتأمل الجسدين المربوطين، وعندما تأكد من متانة الربط، وصعوبة الحل دفع المربوطين إلى مؤخرة السيارة.

وبعد زوبعة من الروائح والدخان الكثيف تحركت السيارة وغابت في الأفق الشفيف.

وهناك يا مولاي، في البعيد.. وفي نقطة لا يجرؤ فيها الأفق على الجمع بين السماء والأرض، كان المخفر جاثماً وعلى شكل هندسي فريد. ثم دُفع الموقوفان إلى الحافة، فتدحرجا من السيارة وقد أعانهما الربط الحكيم على التكور والدحرجة.. فظلا في حالة دوران عميق.. حتى وصلا إلى غرفة الرئيس..

وكان رئيس المخفر يا مولاي، يتمتع بالحكمة والبدانة والسعال العميق. وعندما شاهد هذا المنظر، نهض من مكانته واقترب من كومة اللحم المربوط، وسأل:

-أيهما الرجل القاتل.. وأيهما القتيل.

فأجاب المعاون: لا علم لي يا سيدي، إلا بما علمتني، فهل نفك وثاقهما لنعرف الحي من الميت. أم نتركهما هكذا لينالا ما ارتضته لهما الحبال من مصير ومواثيق.

فقال رئيس المخفر: فكّوا وتعرّفوا.

فانحنى المعاون إلى الكومة ودحرجها ذات اليمين وذات الشمال، لعله يرى طرف الحبل الذي أُوثق به الرجلان، فلم يقدر على الحبل ولم يكتشف آثاره.

كان اتحاد الجسدين عميقاً، ودماؤهما مختلطة ومتوارية كأنما أعاد الحبل صياغتهما، وتحويلهما من كيانين منفصلين إلى كيان واحد.

(الفم) الذي أعيا الهواء بالصراخ وهو يردد (أنا حر).

(والكف) الذي أوهن الزمان بالصفعات كلاهما.. ذابا من شدّة الربط ولم تعد لهما هيئة ولا حدّ، مما دفع بقية الأطراف والعناصر للتداخل والارتهان.

عندما شعر رئيس المخفر باضطراب معاونه، وضياع أمره وطرف حبله، طلب إحضار لجنة من الحكماء وخبراء المتفجرات، وبعد زوبعة من الحركات والأوامر.. تدخل أصحاب الاختصاص ولو لم يقم أحد الحكماء بتحديد طرف الحبل، لتمكن خبراء المتفجرات من تنفيذ خطتهما وتحويل الجسدين الملتحمين إلى حشود من الأمم الممزقة والصرخات.

بعد شدٍّ وفكٍ، تحللت الأواصر، وانفرط العقد، وافترق الجسدان. وبدأت تظهر ملامحهما وصرخاتهما وأصبح ممكناً تحديد جهة الجدار الذي استند عليه كل واحد منهما، وبعد فحص وتحديد للبصمات والأمنيات، تمكن رئيس المخفر من معرفة التهمة المنسوبة لكلٍّ منهما، فقبض على الأول متلبساً بالصرخة الهائلة.. (أنا حر).

وقبضْ على الثاني متلبساً بالصفعة الهائلة التي تفقد الكائن.. خصوبته وحريته، وتلقي به بين أقدام الجمهرة والحشد.

بعد تعقيم وتضميد.. استعاد الأول وعيه دون أن يستعيد حريته وبدأ يهمس بالهواء والكلام الضئيل، فوجدها رئيس المخفر فرصة سانحة، فاقترب من الموقوف، وأطلق عليه وابلاً من الأسئلة والسعال الكثيف. ومن أوقع الأسئلة وأبرزها السؤال عن السبب الَّذي دفع المضروب ليصرخ.. أنا حر.. أنا حر.

فاضطرب الموقوف وارتعد وكاد أن يتهاوى.. فعاجله المعاونون بسطل ماء، فاستعاد يقظته وبلاغة آبائه وأجاب على الأسئلة بارتواء فقال:

-إنني وعندما صرخت صرختي المعروفة (أنا حر) لم أكن أحاول النيل من جماعة أو نظام، وكان قصدي أن أوضح لخصومي بأنني حر، ولكن في حالة واحدة فقط.

فارتعد رئيس المخفر الذي لم يكن قد رأى طوال حياته رجلاً حرًّاً.. وسأل عن هذه الحالة ومقاصدها، فقال الرجل الحر بحرقة واستعجال: قصدت بأنني حر في سداد المبلغ الذي اقترضته من تجار السوق عندما كنت في محنة، وحين حال عليَّ الحول يا سيدي دون أن أدفع وأسدد تجمهروا علي. وبدؤوا الشدَّ والضرب والركل لترويعي فما ارتعت.. ثم وجدتُ الفرصة سانحة فصرخت فيهم أنا حر.. وظللت أرددها.. حتى تدخل هذا الرجل.. وكان ما كان وامتلأ الزمان بالصفعات والحبال.

فقال رئيس المخفر: ألم تكن بصرختك تلك تطالب بزوال الدول واضطراب الجماعات والأحوال؟..

فقال الرجل الحر: كنت أطالب، بزوال الديون، وانقضاء الأقساط لأستعيد البيت والزوجة والأولاد، فامتلأت عينا رئيس المخفر بالدموع بسبب السعال واقترب من الرجل الحر.. وأعطاه مبلغاً من المال، وطلب منه أن يستعين به على تسديد بعض الأقساط، ثم ودع الرجل وداعاً حاراً، كاد فيه أن يزهق روحه بسبب قوة العناق. في نهاية الوداع.. تفرغ رئيس المخفر للمتهم الثاني.

والمتهم الثاني يا مولاي، شيء لم يرد في حكاية ولم يخطر على بال.. وقد ظلّ رغم الحبال والركلات منتصب القامة مثل شيء آيل إلى زوال.. وكان عندما تخذله قواه. ورؤياه يحاولْ قبل أن يقع أن يستند على شجرة، ولأن الأشجار ولأسباب غير مفهومة لم تكن موجودة في المخافر، لذلك كان المتهم يا مولاي. يستجمع انتباهه وقواه وينحاز بجسده إلى الجدار ليتجنب السقوط والاضمحلال.

عندما وجده رئيس المخفر على هذه الحال، دنا منه، وسأله: ما الذي فعلته بزمانك ودنياك. حتى وصلت إليَّ؟..

فقال المتهم: كل الدروب تؤدي إليك. وأسرعها.. وأكثرها فتنة. الصفعات.

فقال له رئيس المخفر وهو يتأمل لهاثه ونهايات أصابعه: أخبرني عما جرى لأفهم الدوافع والأسباب.

فقال المتهم: إذا لم تعطني الإذن بالجلوس، فلن تقدر على الفهم ولن أقدر على الكلام.

فارتبك رئيس المخفر.. وأعاد مسدسه إلى قرابه واقترب من المتهم وأعانه على الجلوس.. وعندما استقر المتهم على الكرسي سأله رئيس المخفر:

–لماذا صفعت الرجل الحر؟..

فقال المتهم: لم أفكر في حياتي كلها أن أصفع وردة، وكنت خلال عمري الطويل. أميل للصمت والخضروات، غير أن الأمور خرجت عن نطاق السيطرة، عندما شاهدت الضحية وهي تصرخ في السوق (أنا حر.. أنا حر) فاضطربت وتقدمت وصفعت.

فقال رئيس المخفر بعد تجلّد واحتدام: كيف تجرأت وصفعت.. وبلدنا آمن ومستقر الأحوال.. والذئاب تعيش عندنا بأمان بين الأغنام؟..

فقال المتهم وقد امتلأت ملامحه بالرذاذ والإعياء: بعد ثلاثة أيام من الانقطاع عن الطعام.. لا أستطيع أن أجيبكم إلا إذا أحضرتم لي كأس ماء، ولم أكن لأتجرأ على مثل هذا الطلب، لو لم أكن أعرف بأن السجن حق، والماء حق، وهو يعين الواحد على الفهم وتقديم الاعترافات.

فقال رئيس المخفر: معك حق، أحضروا له الماء.

وفجأة يا مولاي انشق الجدار، وخرجت منه حسناء فرعاء، مكحول نواظرها، وفي يدها كأس شفيف من الماء والكأس الشفيف يا مولاي، يتلون بلون سائله، لذلك يخاله الناظر من شدّة اللمعان فارغاً وهو ملآن ويحسبه الظامئ مملوءاً وهو فارغ.

ثم تقدمت الحسناء ومعها الماء.. فأخذ المتهم الكأس من يدها وتأملها.. ثم قضم الكأس ليعين نفسه على تذكر الأيام التي كان يستطيع فيها القضم والالتهام. وبسبب الزجاج النقي وحدَّةِ أطرافه ومعناه. تدهورت حالة المتهم.. فتدخلت لجنة من الأطباء.. وأخرجت الشظايا من الفم الذي قضم الكأس ونسي الماء والحسناء. وحين تم الأمر دون نزيف وجراح، أعيد المتهم إلى كرسيه كامل اليقظة والولاء، فقال له رئيس المخفر:

–وماذا بعد؟..

فقال المتهم: لم أكن حراً منذ ولادتي. وعندما كبرت لم يكن غياب الحرية يقلق أيامي.. وقد حاولت أن أعلن ذلك على رؤوس الأشهاد، في الأسواق والخانات. (لست حراً.. لست حراً) جملة رددتها كثيراً حتّى نَمَتْ على الأبواب والنوافذ الَّتي تجاورني الرهبة والقضبان.. وقد دفعني ذلك لتكرار صرختي.. وعندما لم يبادر أحد إليَّ ليصفعني كما فعلت مع سواي.. غضبت وشعرت بأن العالم يتجاهلني.. لذلك قررت أن أصبح حراً حتّى ولو اضطررت للتسرب من بين الشرائع والألغام. وكان بيني وبين النجاح مسافة.. فلكي يتعود الإنسان على إطلاق صرخته الجديدة (أنا حر..) لا بد وأن يقوم بأفعال تشيب لهولها الحيتان. لم أكن أعلم أن إعلان الحرية يقلق الروح والجسد.. ويرجف الصوت ويوقع صاحبه في الذبذبة وأقسى الأعمال.

فقال رئيس المخفر: كيف تمكنت وتجرأت وهل اكتفيت بما أطلقته من صرخات.

–لم أكتف طبعاً فتحقيق الحرية يتطلب القيام بأشياء كثيرة غير الصرخات ومن هذه الأشياء.

–ترك الوظيفة.. فالوظيفة تتناقض مع الحرية وهي تقيد صاحبها خلف الطاولة.. كما يقيد الثور المغمض العينين إلى دولاب الماء.

وعندما أتممت الأوراق والمعاملات، وصدر قرار تنحيتي عن العمل.. ذهبت إلى التأمينات وقبضت تعويض نهاية الخدمة واتجهت إلى البيت وأنا أتنفس بعمق وامتنان.. وعندما صرت في البيت أصبت بالكآبة والإعياء، وشعرت بأنني أتنفس بعمق أيضاً، ولكن من تحت الماء، وقد حصل ذلك بعد أن تأملت زوجتي وحركاتها، وإيقاع صوتها، وترتيب التجاعيد على أيامها.. فأخرجتها من تحت الماء وطلقتها ثلاث مرات.. ثم أعطيتها تعويض نهاية الخدمة.. فالزواج مثل الوظيفة وهو يربط الكائن إليه كما يُربط الثور المغمض العينين إلى دولاب الماء، فلا تؤاخذني يا سيدي على الإكثار من ذكر الدواليب والثيران. فأنا أعرف أن التكرار يقتل الحب ويخرج الحي من الميت ويوقعه في العزلة والنسيان.

فقال رئيس المخفر: لا تبالغ.. وأخبرني ما الذي حصل بعد الطلاق؟..

–بعد أن أتممت فروض الطلاق، نظرت إليَّ زوجتي نظرة فيها الكثير من الحنان.. وقالت: ليتك طلَّقتني من زمان.. ثمّ جرتني من قَبَلٍ إلى خزانة الثياب وأحضرت محفظة متهالكة وملأتها بالألبسة ثم جرتني إلى الباب وقالت لي: ما الذي دفعك إلى هذا؟. فقلت لها: كنت مضطراً للطلاق.. لأسباب تتعلق بالحرية والثيران. فقالت لي: الحرية هي الفراق، ثمّ تأملتني كما يتأمل السجين عمراً ضاع.. وخبطت خلفي الباب فتدحرجت على الدرج وتابعت التدحرج حتّى وصلت إلى هذا الزمان.

بعد تحرري من الزوجة والوظيفة، تنفست بعمق كأنما عدت بلمحة إلى الطفولة والشباب، وفي الطرقات وبعد سير طويل تجاوز ثلاثة أيام، انتبهت إلى شيء ثقيل يتشبث بيدي ويقلق أصابعي وخطواتي، فتأملته بارتياب.. وبعد أخذ ورد عرفته، كان هذا الشيء هو المحفظة التي وضعتها زوجتي في يدي بعد أن ملأتها بالثياب.. فأمسكت المحفظة وألقيتها في الهواء لأحررها مني.. فمحافظ الثياب يا سيدي كيانات لها أرواح وأقفال.. وعلينا أن نطلقها إذا تغيرت الأحوال..

وهكذا اجتزت برزخ الوظيفة، والزوجة، والمحفظة، لأصل إلى ما أنا فيه من حرية وكدمات. خلال فرحي باجتياز المرحلة الثالثة، اعتصرني ألم جارف شعرت بعده بجوع شديد واستعداد عظيم للانهيار، وقبل أن أقع في شر أعمالي صرخت. السقوط بسبب الحرية أكثر خفة من السقوط بسبب الاستبداد. بعد أن حصل السقوط التام شعرت بغيبوبة حرّة.. تفرح قلب الإنسان.

*وقد نبهت غيبوبتي الطويلة بعض العابرين الذين لم يبلغوا قصدي ولم يفرحوا بحريتهم مثلي. فتكوموا حولي.. وقد بذل بعضهم عدّة محاولات لإيقاظي.. ثم حملوني إلى أحد المستشفيات، وفي غرفة الإنعاش قام الطبيب المناوب بفحصي على كافة الجبهات، ثم خلع سماعتيه وزفر وقال:

–مريضكم هذا مصاب بالجوع المزمن.. فخذوه من أمامي وأطعموه ما هبَّ وما دب من طعام.. قبل أن أفقد اتزاني وأرسلكم جميعاً إلى قسم العناية المشددة دون إبطاء.

فرد أحد المتطوعين على الطبيب بغضب وقال: أنا لا أحب العناية المشدّدة ولا التشدّد.. حتّى ولو كان يهدف لخلاص الإنسان، فما دامت عناية الله موجودة.. فلا حاجة للعناية المشدّدة والمستشفيات، ولم يكن الطبيب يتوقع هذا النمط من الرد، غير أنه وقد سمعه ووعاه.. فقد تراجع إلى الخلف.. ووقع على الكرسي وغاب.

فتركه الجميع لما ارتضاه.. وحملوني إلى القارعة وألقوا بي على التخوم ووضعوا إلى جواري خبزاً ساخناً وخمراً، وعلبة منقوصة من الدخان.. ومضوا إلى ما نذورا إليه أيامهم من عبودية وأعمال.

عندما تنسمت رائحة الخبز الساخن يا سيدي خيِّل لي وكأنني في الجنة، فتلفتّ إلى جهة الخبز، وبدأت القضم والبلع حتى استعدت هيئتي ونبضي وما أمتلكه من قدرة على الحركة. وببرودة مزمنة في العظام، وعندما شبعت نهضت باحثاً عن الطريق والماء. فداهمني نهر السيارات، وقبل أن أطير.. قفزت إلى الرصيف المجاور وأخرجت سيكارة وأشعلتها لأحتجب خلفها بالدخان.. وما هي إلا ساعات ضئيلة وأيام، حتى شعرت بالجوع الجارف مرّة أخرى، وشعرت مقابل ذلك.. أن الطعام عبودية (وأن الحرية لا تكون مع تناول الطعام) فقررت بيني وبين قفصي الصدري أن أبذل أقصى الجهد لأصل إلى الحرية الكاملة، ولم يكن لهذا أن يتحقق إلا بالامتناع التام عن الطعام. وللوصول إلى ذلك أطلقت شعاري الفتان (الهواء والماء والدخان يكفونني) ولا بأس بكأس من الخمر بين زمان وزمان وقد أخلصت لهذا الخيار وأمعنت فيه.

ولم أكن أعرف أنّ الجوع ظالم. وهو أعتى من الزحام والحكام والمخافر.. لذلك بدأت أحن للعبودية وأيامها، وعندما شعرت بأنني خسرت الرهان حاولت العودة إلى الزمان الذي فات. فذهبت إلى بيتي وزوجتي وبعد قرع شديد وشتائم عميقة.. لم يفتح أحد لي الباب.

فقررت العودة للوظيفة، فبعض العبودية أهون من بعض، وعندما شرحت للمدير الإداري ظروفي وأسبابي، أعتذر عن إعادتي بسبب ضغط النفقات، ثم ضغط على يدي مودعاً.. ودفعني بمودة فارتطمت بالباب.

وهكذا يا سيدي بدأت أكره الحرية وأيامها، وعندما تذكرت محفظة ثيابي الضائعة.. أنفقت زماناً برمته في البحث عنها لأتذكر رائحة زوجتي وصرخاتها المتوارية بين طيات الثياب.

وعندما لم أجد المحفظة: قعدت على أحد الأرصفة وبدأت أتذكر الأيام التي كان فيها إلى جواري زوجة وأولاد وجدران وبعد أخذ ورد قررت أن أقوم بعمل طائش أتمكن فيه من خسارة حريتي والدخول إلى السجن لأنعم فيه بالهدوء والدفء والنسيان.

وقد حاولت القيام بهذا العمل الطائش عدّة مرات، غير أنني فشلت.. بسبب ترددي وإشفاقي على الناس، غير أن المناسبة الأخيرة دفعتني دفعاً لاستخدام الصفعات.. تصور يا سيدي.. وفي حالة مثل حالتي أن تسمع رجلاً يصرخ في

السوق (أنا حر) بجيوب فارغة وفم ملآن، دون أن تتدخل لتكسب المعركة واحترام الناس. كأنَّ الحرية لا تكتمل إلا بالصفعات، كأن الصفعات لا تكتمل إلا بالمخافر.. كأن المخافر لا تكتمل إلا بي.

وها أنا يا سيدي أمامك، ودونك.. أعلن بأنني مللت من الحرية الزائدة فاعتقلني، وزجني في مكان لا تطاله العيون والأفهام.

فقال رئيس المخفر للمتهم يا مولاي:

-أنت لست من الأشرار، ولا تستحق السجن على عدد محدود من الصفعات.. غير أنني سأسجنك لسبب آخر.. وهو أن أعيد للحرية الاعتبار.. وفي السجن سأخضعك للصدأ والرطوبة، وأدفعك لتقدم ما لا يخصك من الاعترافات، حتى تعتبر وتتصاع، وتحس بأن الجحيم خارج السجن، هو الجنة التي لا تطالها الأحلام فادخل واحتمل.

وكان عالياً يا مولاي.. صوت ارتطام الباب.

❑❑❑

الزحف الكبير

قصة: عبد الحفيظ الحافظ

خاطب الطبيبُ الرجل

–تفضّل بالجلوس. لكن الرجل بقي واقفاً يديم النظر إلى الطبيب. أعاد الطبيب دعوته للرجل بالجلوس مشيراً إلى كرسيٍّ بجانب طاولته التي حملت مقطعاً تشريحياً لعين كبيرةٍ.

جلس الرجل، ابتسم، سأله الطبيب عن اسمه، عمره، عمله:

–ماذا تشكو يا سيد ماجد؟. لاذ الرجل بالصمت.. نهض الطبيب إلى زاوية العيادة، دعا ماجد إلى الجلوس أمام جهازٍ يستريح هناك، ثبَّت ذقنه على قاعدة الجهاز، وطلب منه أن ينظر إلى الأمام، ثم أطفأ الأنوار. بدّل عدداً من العدسات أمام عيني ماجد، في كل مرةٍ كان يسأله:

–أهذا أفضل؟.. هل الرؤيا الآن أوضح؟.

كان ماجد يهزُّ رأسه علامة الموافقة عن أسئلة الطبيب. عاد الطبيب إلى طاولته، أضاء العيادة بأنوارٍ لا تُرى مصادرُها. تحدث:

–الحمد لله.. عيناك سليمتان.. عندك مدٌّ في البصر، وهذا كثير الشيوع في مثل سنك.. المسألة تحل بعدسات مقربة، لا تحتاج لها إلا في القراءة والأعمال الدقيقة. قاطعه ماجد:

–لا أعاني يا دكتور من هذه الحالة.

–سأله الطبيب:

–ماذا تشكو إذن؟.

تردد ماجد في الإجابة، وبعد صمتٍ كاد أن يفجر غضب الطبيب، اقترب منه وهمس:

–إني أرى الآخرين يزحفون على بطونهم.

طلب الطبيبُ منه أن يعيد ما قاله وقد أدهشتْه الإجابة:

–أرى الآخرين يزحفون على بطونهم.

–من الآخرون؟.

–أبناء مدينتنا.. ألا تراهم أنت أيضاً يزحفون على بطونهم. انظر من هذه الشرفة ترى صدق ما أخبرتُك به.

نظر الطبيب طويلاً في عيني ماجد.

–أ أبناء مدينتنا يزحفون على بطونهم؟. حرك الطبيبُ إحدى أصابعه وأضاف: هكذا يزحفون على بطونهم كالأفاعي.

حرك ماجد رأسه علامة الموافقة. لكنهم يزحفون كالديدان يا دكتور وليس كالأفاعي.

سأله الطبيب:

–أ رأيتهم بنفسك؟.

–لا.. بعيني هاتين، ووضع أصابعه العشرة على عينيه. ابتسم الطبيب، قلد ماجد، اقترب بوجهه فوق الطاولة، سأله:

–هل أنا أجلس على كرسيٍّ خلف الطاولة أم أزحف على بطني؟.

–الآن لا أراك جيداً، ولا أستطيع أن أجزم في الأمر، لكنك زحفتَ على بطنك عندما انتقلتَ إلى تلك الزاوية. نعم كنتَ تزحف على بطنك مثل الآخرين، وحرك إصبعه أمام عيني الطبيب.

–يا سيد ماجد. أتسير على قدميك منتصباً أم تزحف مثل الآخرين؟. ضحك ماجد بملء فمه، ثم همس من جديد:

–كلٌ منا لا يرى نفسه كيف يسير من مكان إلى آخر، إلا إذا وقف في غرفة تغطي المرايا جدرانَها كقاعة فرساي، مع أني أرى ظلي يلازمني زاحفاً على بطنه. خاطبه الطبيب بمودة:

–قلتُ لك إن عينيك سليمتان، قاطعه ماجد:

–حدثتك عما أراه بهما وهذا ما أشكو منه...

نهض الطبيب. طلب من ماجد أن يرافقه. قرع باب عيادة بجوار عيادته. دخلا معاً. تحدث بلغةٍ أجنبية. فهم منها ماجد أنه يشرح للطبيب الآخر ما يعانيه، فشكره بداخله، وخرج طبيب العيون بعد أن حياه مودعاً.

تأمل الطبيب ماجد، أدام النظر في وجهه. في عينيه. خرج من خلف الطاولة. جلس أمامه. سأله:

–منذ متى ترى سكانَ المدينة يزحفون على بطونهم؟.

–منذ بدؤوا الزحف.. أعادَ الطبيبُ السؤال:

–منذ متى رأيتَهم يزحفون. منذ شهر. سنة. سنوات؟.

–منذ سنوات طويلة.

–منذ صيف عام 1967؟

–لا.. يا دكتور. بدؤوا الزحف قبل الهزيمة.. صرخ الطبيب:

–بماذا يضايقك هذا الزحف؟ صرخ ماجد بدوره:

–كيف لا أتضايق من هذا الزحف؟.. أنا أتتبع باهتمام الزيادة السنوية للسكان في المدينة. ألا ترى الازدحام في المدارس. أمام المخابز. أمام بائعي الفلافل. أمام أبواب السفارات الأجنبية طلباً للعمل والهجرة. هذه الزيادة السكانية المرتفعة تهدد وجود مدينتنا يا دكتور. ثم تابع حديثه:

–كنتُ أحتمل هذا المشهد، أغضُ النظر عن هذا المرض، لكن سكان مدينتنا أخذوا ينخرطون في سباقٍ أثناء زحفهم على بطونهم، كأنهم في مضمار جري لسباق الضاحية، والذي يثير غضبي اليوم توقفهم عند إشارات المرور أثناء زحفهم، إنهم يلتزمون بأضوائها. قاطعه الطبيب:

–الحمد لله.. إننا أصبحنا نتقيد بإشارات المرور ونحن نزحف على بطوننا. إذن دخلنا العصر أخيراً. تنهد ماجد..

–لقد خُدعتَ يا دكتور كما خُدعتُ أنا من قبل. اعتقدتُ في البدء أنهم يتقيدون بألوان الإشارات الضوئية لكنني

اكتشفتُ منذ مدة أنهم يمتطون ظهور بعضهم عند تلك الإشارات. وما تكاد النساء يشعرن بالرجال فوق ظهورهن حتى ينقلبن على ظهورهن ويرفعن سيقانهن. تأمل معي يا دكتور هذا المنظر. تضيء إشارة المرور الحمراء، فيتوقف الزحف... سيقان مشرعة إلى السماء، الرجال فوق النساء، حركات مريبة من الطرفين وبعد الحادي عشر من أيلول انخرط كلُّ سكان المدينة بهذا الزحف. أنتَ طبيب ومثقّف ولا شك مطلع على أزمة المدينة الاقتصادية والاجتماعية. أضاف الطبيب و-السياسية- لكن ماجد قاطعه بحدةٍ:

-أنا لم أقل السياسية. قلتُ الأزمة الاقتصادية والاجتماعية فقط.. اقترب من الطبيب عابراً بنصفه العلوي إلى وجه الطبيب هامساً ومتلفتاً حوله:

-كان لمدينتنا جدرانٌ نبتتْ فيها آذانٌ قبل الزحف على البطون. وبعد تفجيرات أيلول زرع بوش عيوناً في السماء لرصد زحفنا الكبير. سأل الطبيب:

-أمتزوج يا سيد ماجد؟.

-نعم.

-ألك أولاد؟.

-ثلاثةٌ بعين العدو.

-هل زوجتك جميلةٌ؟.. قبض ماجد بيديه ثياب الطبيب وشده إليه بقوة:

-أتعرف زوجتي؟.. ما علاقتك بجمالها؟.. اعتذر الطبيب. فاعتذر ماجد وأصلح ما أفسده في ثيابه.

-هي جميلةٌ. بل قل هي الجمال الذي يمشي على الأرض. أحبها... لكنها تملك راصور ساعة في فمها.

جلس الطبيب خلف طاولته، أدام النظر في وجه ماجد، سأله فجأةً:

-كم يساوي راتبك منذ عقود براتبك هذه الأيام؟.

-ضعف دخلك الآن يا دكتور... قال الطبيب:

-يا صديقي... عيناك سليمتان كما حدثني طبيب العيون. أنصحك أن لا تهتم بهؤلاء الزاحفين على بطونهم.. أعتقد أن الزحف على البطون يخصي الرجال ويصيب النساء بالعقم.

خرج ماجد من العيادة تغمره السعادة.

حمص *2002/2/20*

❑❑❑

بلد خائن

قصة: إيتالو كالفينو
ترجمها عن الإيطالية: معن مصطفى الحسون

إبان رقاده، حلم بأن بهيمة ما، ربما كانت أفعى:عضت ساقه. استيقظ، كانت الشمس عالية جداً، وقد ظلت عينا توم زائغتين، وأنى استدار ببصره يرى أشعة الشمس وهي تتغلغل عبر أغصان الصنوبر. ثم مالبث أن تعرف على المكان الموجود فيه، حيث كان قد تهالك تعباً عندما بدأت ساقه الجريحة تؤلمه. وقد كانت العتمة ليلة أمس داكنة جداً لذا فقد يئس من العثور على دربه واللحاق برفاقه. للوهلة الوهلة نظر إلى رجله. كان ثمة بقعة داكنة، سوداء، وقد انتفخ الجلد حولها..

في الحرب، يبدو جرح كهذا أمراً لا قيمة له. عندما تخترق طلقة ما الفخذ، دون أن يحس المرء بأي ألم في اللحظات الأولى لقد ارتكب خطأً فادحاً ليلة أمس، فبينما كان يتراجع، ويمضي عبر الغابة قائلاً: "لا، لا، أستطيع السير جيداً بمفردي وبالفعل فبادئ ذي بدء كان عرجه خفيفاً، وقد داهمهم هجوم الأعداء المفاجئ، فتفرق الرفاق وتخلف توم، لم يكن بمقدوره الصراخ، وهكذا فقد تاه وحيداً في الغابة إلى أن أزف المساء.

كان قد سقط فوق أشواك ثمار الصنوبر المتعثرة، ومن يدري كم من الوقت ظل راقداً. وهكذا عندما أستيقظ ثانية كان قد مرَّ يوم كامل. كان يشعر بالحمى، ولم يتعرف على المكان الموجود فيه..

نهض، اتكأ على غصن كان قد اتخذه كعصا ليلة أمس، لم يدرِ في أي اتجاه سيمضي وقد حجبت الغابة مجال الرؤية عنه. فوق قمة الجبل كان ثمة صخرة رمادية، صعد توم متهالكاً من التعب، شاهد الوادي يمتد أمامه سحيقاً. وتحت السماء الفسيحة، بالضبط في الوسط، هناك بلد، مرتفعٌ على قمة هضبة، ومحاط بدوالي العنب الناحلة. ثمة طريق ترابي يمتد من البلد إلى أعلى الجبل، كل شيء صامت وأخرس. لا يكاد يطل أي كائن في البيوت أو في الحقول، ولا أثر لطائر يحوم في الهواء، الشمس تقرع الطريق الترابي الذي بدا وكأنه قد أخلى كل شيء للوزاغات(1).لا أثر يدل على وجود الأعداء، حتى ليتخيل للمرء أنه لم تجر أية معركة ليلة أمس.

لقد سبق لتوم أن مرَّ بهذا البلد، منذ عدة شهور خلت. حيث كان عدد المجاهدين آنذاك ضئيلاً، ولم يتوقفوا آنذاك

في هذا البلد، لم...؟ حسناً لا يبدو هنا أي أثر لوجود أعداء، لكن البلد مربوط إلى عدة طرق أخرى تتفرع منه وتمضي إلى حيث يكمن الأعداء بعيداً مدججين بكامل قوتهم، لذا يمكن أن يكون ترك هذا البلد خالياً من القوات مجرد مصيدة.

ولكن في الأيام السعيدة الخوالي، وعندما كانت كل المنطقة تحت سيطرة المجاهدين، كان متاحاً للمرء التجول في البلدان بحرية تماماً كما لو كنت في منزلك يتذكر توم يوماً سالفاً أمضاه في هذا البلد، يتذكر صبايا يحملن الورود، صحونا من المأكولات الشعبية تتناثر على طاولة، ورقصاً في الهواء الطلق، وجوهاً أليفة وغناءً. قال في سره، سأمضي إلى هذا البلد، سأجد من يقدم العون لي، ويساعدني في العثور على رفاقي.

ولكن في كل الأحول، ثوت في ذاكرته جملة كان قد سمعها من أحد الرفاق، إنه فولمينه، جملة لم يكد يعرها آنذاك أيما اهتمام، فخلال الحفلة أوحى فولمينه له بشيء ما يتعلق بهذا البلد، قال بأنه كان أمراً محبباً لديه لقاء الناس في هذا البلد، إلا أنهم كانوا غير مرئيين. ثم قهقه فولمينه بلحيته البيضاء، وتلمس بأنامله أخمص بندقيته. لكن فولمينه كان قد دأب على الحديث بهذه اللكنة، وقد أبعد توم عن رأسه تلك الذكرى. خرج من الغابة، وانحدر عبر الدرب.

الشمس مضيئة، لكن كثافة الضياء واللهيب كانت قد ازدادت. غيوم صفراء تحترق عبر السماء. تقدم توم مجاهداً في عدم ثني ركبته لئلا يحس بألم رجله. سال العرق من جبهته متلهفاً للوصول بأسرع ما يمكن، ولكن لا أثر لأحد ما في هذا الموطن، لا إشارة لحياة ما. هذا البلد هو عبارة عن نوافذ مغلقة وحسب.

فوق الجدار الذي يحيط بالحقل عُلق إعلان معنون بحظر، كان يقول: "يعد القائد العسكري الألماني كل من يتعاون معنا في إلقاء القبض على مجرم متمرد حياً أو ميتاً... "مزق توم الإعلان بعصاه، لكن الأمر تطلب منه بذلاً لمزيد من الجهد، لأن الإعلان كان ملتصقاً بالجدار جيداً.

خلف الجدران ثمة شبكة من الأسلاك المعدنية، هناك دجاجة تنقر التراب تحت فيء شجرة تين، إذا وجدت دجاجة فهذا يعني أن هناك أناساً، يحدق توم عبر الأسلاك المعدنية، ومن خلال أوراق الكوسا التي تصعد عالياً. يعثر على وجه ثابت الملامح، أصفر اللون، كأنه ثمرة كوسا، كان يحدق فيه. إنها عجوز متدثرة بثياب سوداء. أومأ توم. إيه: ناداها، لكن العجوز والدجاجة اختفيا في مكان ما، وسمع توم صرير قفل يدوي.

يتابع توم، يزداد ألم ساقيه، يكاد يحس بالغثيان، يصل إلى مدخل مخزن حبوب، يدلف نحو الداخل، وفي الوسط ثوى خنزير سمين لا يريم. يتقدم ببطء شديد، إنه عجوز، تنسدل قبعته فوق عينيه، ويرتدي معطفاً رغم أن الحر كان قائظاً. يتبعه توم، يتساءل:

. اسمع هل ثمة أي أثر للألمان في هذه الأنحاء...؟

يتوقف العجوز، لا يرفع وجهه، بل يخفض رأسه كما لو أنه يقول في سره، ألمان؟..

أنا لا أعرف، لم يسبق لي أن شاهدت الألمان.

يقول توم:

. كيف ذلك..؟ ألم تر الألمان ليلة البارحة..؟ ألم يصلوا إلى هذه الناحية، ألم تجر أية معركة ليلة أمس.؟

يدلف العجوز داخل معطفه، يكرر:

. أنا لا أعرف، لا أعرف شيئاً البتة.

يكاد توم يفقد صبره، يشده الجرح، يحس بالعضلات تتلوى، ومن ثم يجد نفسه ثانية في العراء.

تصعد الطريق عبر البيوت، ربما يبدو أمراً خطيراً المضي قدماً في هذا البلد، ولكن توم حذر، ومسلح على الدوام، كما أن ذكرى تلك الحفلة القديمة تتأوبه، وتجعله يفترض وجود أصدقاء هنا بين القاطنين.

ها هو ذا، عند زاوية أول بيت، ينبجس رجل. كان بديناً، رقبته القصيرة حمراء اللون، يتبعه توم، يصعد سلماً خارجياً.

. اسمع.

يقول توم، لكن الرجل لا يستدير خلفه، يمضي توم وراءه، وينجح في منعه من إغلاق الباب.

يقول الرجل البدين:

. ماذا تريد؟.

يجد توم نفسه مقابل طاولة، ثمة حساء ساخن، وعائلة مكونة من ثلاثة نساء حسنات الهندام. ويافع ناحل، ذو شفتين شاحبتين. الجميع يحمل الملاعق في يديه، يقرر توم، ويتقدم وهو يقول:

. صحن حساء، لم أذق منذ يومين لقمة زاد، وأنا جريح.

تتلاحق أنظار النسوة الثلاث واليافع الناحل بين توم ورب العائلة الذي كان يتأفف، ثم يرد بعد لأي:

. إنه ممنوع، لا نستطيع، ثمة أمر الحظر.

يقول توم:

. أمر الحظر؟ ولكن من أي شيء تخشون؟ لا يوجد ألمان هنا في البلدة، وقد مزق أمر الحظر.

يكرر الرجل السمين:

. إنه ممنوع..

يخطر بباله توم أن يسدد بندقيته صوبه، ولكنه يشعر بضعف حاله، فيتلكأ على عصاه، راغباً في الثواء، ولكن لم تكن ثمة أية مقاعد خالية داخل الغرفة. وبينما يحدق حوله، يلاحظ على أحد الجدران رزنامة هولندية مخفية تقريباً، كان ثمة لوحة تمثل حصاناً، حصاناً قوياً وجامحاً، ومن على السرج يتدلى حذاء فرسان، وفوقه بزة عسكرية لرجل بدين مزين بالأوسمة. أما باقي اللوحة فقد كان مخفياً، يرفع توم الرزنامة فيشاهد خدود موسوليني وخوذته العسكرية، يتساءل:

. وهذا، ماذا يفعل هنا؟

. آه، هذا، إنها صورة قديمة، ولم نستخدم هذه الرزنامة منذ أمد.

يجيب السمين وهو يحاول إخفاء اللوحة، وفي الوقت نفسه، الاحتفاظ بها سليمة. يقول توم كمن يحادث نفسه:

. أنا لا أفهم، لقد استقبلنا الناس هنا منذ عدة أشهر استقبالاً حافلاً، المعكرونة، الرقص، الزهور، ألا تذكرون؟

يرد الرجل:

. مه، نحن لم نكن في البلدة آنذاك إذاً.

لم تتمالك امرأة من النسوة نفسها فهتفت:

. المعكرونة، لقد صنعناها من صحنينا نحن، ثلاثون كيساً...

لكنها قطعت حديثها عندما حدّق فيها الزوج بنظرة صارمة... عندئذٍ يتذكر توم حديث فولمينه.

يتساءل:

. ولكن، أين أصدقاؤنا....؟

يجيب البدين:

. مه، لا أعرف، هناك العديد من العائلات، وقد رحل معظمها في الآونة الأخيرة، أيها الشاب يمم شطر البلدة، قدم نفسك للعمدة، وهناك يمكنهم الاعتناء بك...

. العمدة...؟

ربما رغب توم في أن يقول، سأثقب معدة عمدتكم بطلقة، لكن الكلام خانه، كان الرجل البدين يدفعه نحو الأمام، دون أن يكاد يحس، يريد إخراجه من الباب..

. طبيب، أنا بحاجة لطبيب، إني جريح.

يقول البدين:

. أجل. أجل. الطبيب، ستجده في الساحة، إنه يتواجد هناك في هذه الساعة...

على كلٍ كان قد أخرجه خارج البيت، واضعاً إياه عند السلالم، ثم أغلق الباب خلفه. يجد توم نفسه على قارعة الطريق، ثمة القليل من الناس، كانوا يتحدثون بصوت خافت، هامسين في الآذان تقريباً، لكنهم يقطعون حديثهم غب رؤيتهم إياه، ثم تتيه أبصارهم. يرى توم كاهناً طويلاً، يرتدي ملابس ملونة بالأبيض والفضي، كان يتجاذب الحديث مع امرأة قصيرة القامة وأنيقة، وقد بدا لتوم أنهما يشيران إليه بإصبعهما.

بالنسبة لتوم؛ خيل له وهو يتقدم وهو يعرج متهالكاً من التعب أنه يرى الناس نفسها التي سبق له أن التقاها فيما مضى، وهذا الكاهن ذو الوجه الفضي يظهر ثم يختفي، وهو يهمس في كل أذن فيها، يشعر توم رويداً بأن الناس أخذت تغير موقفها منه، هاهم يحدقون فيه باهتمام، يبتسمون، إلى أن تقدمت منه تلك المرأة القصيرة التي كانت تحادث الكاهن وهي تقول:

. ياللفتى المسكين، لا تكاد قدماك تسندانك، تعال معي....

للمرأة وجه نمس وقد خيل لتوم أنها ربما كانت معلمة تحمل آلة تسجيل في يدها، وترتدي هندامأ أشبه بالأزياء الرسمية.

. لقد أتيت لتعرّف بنفسك، هذا جيد...

قالت المعلمة، وهي تحاول نزع بندقية توم عن كتفيه كمن ينزع عن كاهله ثقلاً ما. لكن توم يتشبث بحزام البندقية بيده، ثم يتوقف هنيهة وهو يقول:

. ماذا..؟ أقدم نفسي! لمن؟

فتحت المعلمة باباً بدا أنه باب صالة. كانت المقاعد مكدسة في زاوية ما، ولكن على الجدران يلاحظ المرء أنه ما زالت لاصقة صور رومانية، انتصارات أباطرة، خرائط جغرافية لكل من ليبيا وأبيسينا، تقول المعلمة وهي تدفعه نحو الداخل:

. اجلس هنا في المدرسة، وسنقدم إليك الحساء في الحال:

يدفعها توم وهو يهتف:

. طبيب، يجب أن أمضي في الحال إلى الطبيب.

في الساحة، وقف رجل صغير ذو ثياب سوداء، يحمل صليباً أحمر كبيراً، ذا قبضة بيضاء..

. أنت الطبيب، أليس كذلك؟

يقول توم، ثم يردف:

. أريدك في أمر..

يفغر الرجل القصير فاه/فمه، وهو يحدق حوله حائراً، لكن الناس القريبين منه يدفعونه، يهمسون في أذنيه، يتقدم الطبيب نحو توم، لا يشير إلى الصليب الأحمر، ويقول:

. أنا محايد، لا أنتمي لهؤلاء أو أولئك، إني أؤدي واجبي وحسب.

يقول توم:

. نعم، نعم، لا يهمني الأمر كثيراً..

ثم يتبعه عبر الساحة نحو بيته، وقد تقدم الناس خلفهما يتدافعون، تاركين فرجة بينهم وبين الطبيب وتوم، حتى جاء رجل ذو هيئة صارمة، وهو يقطر غضباً، كان يرتدي سراويل منتفخة، ثم يشير إلى الناس أن دعوا الأمر لي.

يلحق توم بالطبيب إلى العيادة، تفوح رائحة الأسيد، كانت أدوات الطبيب مكدسة ومبعثرة هنا وهناك بفوضى، يفتح الطبيب النوافذ، على حين يقفز قط من فوق سرير الطبيب.

. هنا مدّ ساقك هنا.

يقول الطبيب وهو ينفخ متقدماً نحو توم، يعض توم على شفتيه كيلا يصرخ، بينما ينهمك الرجل القصير بيدين مرتعشتين يجس الساق. يقول:

. التهاب كبير، التهاب كبير.

يبدو لتوم أن الأمر لن ينتهي أبداً، إلا أن الطبيب يتناول لفافة ورق طبي، وبدلاً من أن يضمد بها ساق توم، يبدأ بلف كل شيء بالورق. حول السرير الطبي، ساعد توم، لكن الأخير يمزق كل شيء بيده وهو يصرخ:

. ولكن، هل أنت مخمور، دعني، سأفعل كل شيء بمفردي.

وبعد هنيهة ينتهي من تضميد الفخذ بعد أن لف الورق الطبي وأحكمه جيداً. ثم يقول:

. إليّ بمضادات الحمى.

ولما كان الطبيب مازال غارقاً في فوضى الأدوات والأدوية المنتشرة في كل مكان، فإن توم يسارع يمدّ يديه، يقرأ اسم علبة الدواء، يتناول قرصين منه، ثم يضع علبة الدواء في جيبه.

يتناول بندقيته وهو يقول:

. شكراً على كل شيء.

ثم يخرج. لكنه يشعر بالدوار، وقد كاد يهوي من أعلى السلالم. لو لم يتلقفه ذلك الرجل ذو السراويل الفضفاضة، وهو يقول مبتسماً:

. إنك بحاجة للخلود إلى الراحة، لابد أنك متهالك من التعب والمرض، تعال إلى بيتي.

ثم أشار بيده خلف سياج الحديد، كان ثمة بناء أشبه بنصف قصر، ونصف ثكنة، تتضبضب رؤية توم، لكنه ينساق وراءه.

يغلق السياج خلفهما تلقائياً، ورغم أن سمة البناء المعمارية قديمة، إلا أنه كان مزوداً بمغاليق أمان.

في هذه اللحظة يصّاعد صوت دقات ذات إيقاع متتال، يأتي من برج الكنيسة دقات متشابهة، بطيئة كما لو أنها تنوح على ميت، لكن صوت الدقات كان أشبه برسالة تلغرافية، يقول توم في سره وهو يركز ذهنه وأحاسيسه في هذا الصوت المتواتر، ولكن هل هذه رسالة، ثم يسأل الرجل:

. ولكن ما هذا..؟ لماذا يقرعون الأجراس على هذا النحو. وفي هذه الساعة بالضبط؟

يجيب الرجل:

. لا شيء، لا شيء البتة، أسقف الكنيسة، وهذه إشارة على ما أعتقد إلى شيء ما.

كان الرجل قد أدخل توم إلى ما يشبه الصالة الفسيحة، كانت صالة جيدة، ذات أريكة ومقاعد. وعلى الطاولة كانت قد هُيئت زجاجة وكؤوس، يقول الرجل:

. تذوق هذا النبيذ..

وقبل أن يعترض توم، رغم أنه كان يشعر بالحاجة لذلك، صب الرجل له كأساً. قال وهو يخرج.

. المعذرة سأهيئ الآن الغذاء.

ترك توم جسده يستلقي فوق الأريكة، كان رأسه يدور مع إيقاع رنين جرس الكنيسة، دون، دان، دين، دون، دان، دين. ثم شعر بنفسه تدخل في قماش رخو، لكنه دون قاع.

حدق في بقعة سوداء داكنة على سطح البوفيه المركون أمامه، تتسع البقعة السوداء، تغدو دون أطراف أو حدود، يجاهد توم في مقاومة النعاس، وهو يركز بصره على هذه البقعة السوداء التي كان لها أبعاد وامتدادات طبيعية. كانت عبارة عن شيء قصير ومستدير، وها هو ذا يجاهد في سبيل فتح أجفانه. لكي يميز ما عساها تكون، إنها أشبه بغطاء رأس، مدور وأسود اللون، منسوج من خيوط الصوف، إنها عمامة زعيم، وقد وضعت تحت ناقوس من الزجاج أعلى البوفية.

هاهو ذا توم يفلح في النهوض من على الأريكة، في هذه اللحظة، يهب الهواء كأنه طنين بعيد. يرهف السمع، يخيل له أنه ثمة حافلة تمر من جهة ما، حافلة واحدة أو قافلة من الحافلات، يتصاعد الصوت ويقترب شيئاً فشيئاً. يجاهد توم في التغلب على الاضطراب الذي داهمه بغتة. جرس الكنيسة يدق، وتنساب دقاته مع دوي الحافلات القادمة، يهتز الزجاج والنوافذ. أخيراً، يخرس الجرس.

ييمم توم شطر النافذة، يرفع الستارة، كانت النافذة تطل على رحبة واسعة، يشاهد توم صانع حبال يعمل مع صبيانه، لا يفلح توم في رؤية وجهه جيداً، بدا أنه عجوز من أولئك العجائز القساة، ذوي الشوارب السود، الصامتين، يتحركون بخفة. كان الجميع منهمكين في شد الأخشاب الرقيقة، ربما يصنعون حبلاً.

يستدير توم، يسارع نحو الباب ينحدر، يشاهد في مخرج المنزل ثلاثة أ بواب موصدة، اثنان منها مقفلان بالمفاتيح، أما الثالث فكان مخرجاً واطئاً يفضي إلى سلا لم مبنية من الصلصال، العتمة داكنة، يغذ توم خطاه مسرعاً. يجد نفسه بغتة وسط اسطبل عريض، يشاهد في المعالف تبناً عتيقاً. لم يكن ثمة مخرج واضح من الإسطبل، يتصاعد ضجيج محركات الحافلات، لابد أنها حافلات عسكرية تصعد في غياهب غيمة من الغبار. تنتهي إلى حيث الدرب المؤدي إلى البلد. هاهو ذا توم يقع في المصيدة.

عندئذٍ يتناهى إلى سمع توم صوت ناعم يناديه:

. أيها المجاهد، أيها المجاهد.

ومن خلف أكداس التبن تظهر صبية صغيرة ذات شعر مضفور. كانت في يدها تفاحة حمراء.

تقول:

. خذ، كل التفاحة، وتعال معي..

ثم تشير له خلف أكداس التبن، حيث يظهر جدار، يخرجان، يجدان نفسيهما وسط حقل زراعي مملوء بالزهور الطبيعية. لقد أمسيا خلف البلد، وفوقهما ينهض جدار حزين لقصر عتيق، تسمع أصوات الدبابات لابد أنها وصلت آخر المنعطف.

تقول الطفلة:

. لقد أرسلوني لأرشدك إلى طريق الهرب..

. من...؟

يقول توم وهو يعض التفاحة، لكن الطمأنينة كانت قد دلفت إلى دخيلته، طمأنينة إزاء تلك الطفلة، حيث يمكن الوثوق بها بعينين مغمضتين..

ـ كلهم، كل من نستطيع نحن رؤيتهم في البلد، إننا مختبئون، وإلا لأدخلوا الجواسيس بيننا، لي شقيقان من المجاهدين، هل تعلم.

ثم تضيف:

. هل تعرف طرزان، هل تعرف بوفيرا؟

يقول توم:

. نعم.

ثم يفكر في دخيلته، "كل بلد، حتى ذلك الذي يبدو معادياً، يحمل وجهين، وفي لحظة ما ينفجر الوجه الطيب، لقد وجد على الدوام، ولكن لم تكن أنت قادراً على رؤيته ولم تكن تؤمن بالتفاؤل والأمل.

. هل ترى هذا الطريق الذي يدلف بين دوالي العنب..؟ أنحدر هناك، إنه مخفي، ثم أعبر السياج سريعاً قدر ما تستطيع، تنبه، إن السياج مكشوف، أدخل الغابة، تحت شجرة سنديان ضخمة ثمة كهف، ستجد في هذا الجحر كل ما يلزم من مأكل، ستمر بك الليلة فتاة، إنها تدعى سوزان، إنها تقوم بعمل الساعي، ستقودك إلى حيث رفاقك، أي المجاهدين، امضِ، امضِ سريعاً.

ينحدر توم عبر دوالي العنب. لم يعد يحس بألم ساقه، وخلف السياج تمتد الغابة الكثيفة معتمة، لونها أخضر وأسود، حيث لا تفلح أشعة الشمس في اختراقها، وكلما تصاعد مرور المحركات القادمة من البلد، كلما ازدادت عتمة الغابة وكثافتها، يقول في نفسه:

"لو أستطيع أن ألقي بقلب التفاح في التيار، سأنجو.

تشاهد الطفلة ذات الضفائر توم يعبر السياج بعد الحقل الزراعي، مختبئاً خلف جدار ثم يسقط قلب التفاحة في بحيرة صغيرة تنتصب وسطها أعواد القصب، عندئذٍ تصفق ثم تمضي.

❑

الهامش:

(1) . الوزاغة، أو وزغة، هي أنثى الضب........

❑❑❑

احتضار النار

قصة: أحمد محمد أمين

لم أعرف حتى الآن لم كان يتبعني ويرصد حركاتي.. بدءاً لم أفطن إليه، وحين رأيته مراراً هنا وهناك أجفلني وضعه، كان يحمل تحت إبطه حقيبة سوداء. يرميني بنظرات مشبوهة. ويراقبني عن كثب، سألتُ نفسي: ترى لَمَ لا يكاشفني بما يريد منّي. ربّما لستُ بالشخص الذي يبحث عنه. بيد أني أفلتّ في إحدى المرّات من رقابته. بدأتُ أراه ولا يراني. كمنتُ في زاوية أراقبه بحذر. كان قلقاً كما لو أصيب بضربة على رأسه يراوح حيناً في مكانه يرى إلى يمينه وشماله باحثاً عنّي. وحيناً يترك مكانه ويختفي، إلا أنه يعود بعد وقت قصير إلى المكان ذاته. سألتُ شخصاً عنه. رفع يده وتمتم: أعوذ بالله من شرّه وغادرني. ثم سألتُ امرأة وقفتُ لصقي وهمست كما لو كانت تخاف أن يسمعنا: إنه رجلُ النار والحرائق. انظر إلى حقيبته فتنطوي على قنان زجاجية من البانزين. فيرميها على البعض بعد ذلك يضرم فيه النار، فهو مجرم خطير تكلفه السلطة الغاشمة للإيقاع بأعدائها..

والأعداء نحن، أنا وأنت وآخرون... فهل يبحث عنك. لأني أراك خائفاً؟ هززت رأسي بالنفي. وأجبتها بنبرة مرتبكة كما لو كنت أبلع كلماتي: لا. أنا لا أعرفه. لكني أراه كثيراً في كل مكان./ ردّت المرأة: احذره. إنه شديد البطش. مراوغ. ولديه عيون منتشرون في كلّ مكان. فإن غاب لحظة عن نظرك فإنّ عيونه يرونك ويترصدون حركاتك. أعوذ بالله من شرّ ما خلق.. ليت ناراً تشبّ في حقيبته يوماً، ويموت حرقاً بنيرانه. غادرتني المرأة بهدوء وسمعتها تتمتم: كن حذراً، يبدو أنك خائف منه../ اختفت المرأة داخل الزحام. لكنّ الرجل القصير الأصلع لا يزال يزوغ ويدور يمنة ويسرة. ثم توجّه نحو مكاني الذي أراه منه ولا يراني. وقبل أن يصل إليّ هربتُ منه، وأظنُ أنه يحاصر ضحاياه في أمكنة خالية معزولة، ثم يضرم فيهم النيران. تركتُ زحام السوق ورائي. أعرف أنه سيتبعني أينما ذهبت، وحين أكون وحدي يباغتني بقنينة من هذا الوقود السريع الاشتعال يسكبهُ عليّ ثم يرمي فوقي عود ثقاب مشتعل. وأكون وليمة للنار..

بدأت أصعد منعطفاً يفضي إلى مرتفع عالٍ يكتظ بالبيوت، وذا أنا داخل أزقة ضيقة، لكنْ، يا إلهي، ما الذي سأفعل عندما يباغتني في زقاق مغلق. وحين صرت فوق المرتفع وجدتني أتوجه نحو ساحة مدرسة مكتظة بالطلبة الكبار. كان ضجيجهم يتعالى يكاد يصمّ الآذان.

اختلطتُ بهم. فلا أظن أنه يراني بين عشرات القامات البشرية. ولن يستطيع إلحاق الأذى بي داخل هذا الحشد من الشباب. بيد أني بعد لحظات صُعقتُ حين أمطرني بوابل من نظراته الشيطانية يصبها عليّ بعدوانية شرسة. وكان عليّ أن أسأله: لمَ يتبعني ويلاحقني وأنا لستُ بمبتغاه. وليس لي أعداء. وسمعته يردّ عليّ قبل أن يخرج السؤال من فمي، أنت تعتقد ذلك. لديّ قائمة بالأسماء، واسمك يتصدرها. وأنت أخطرهم وأكثرهم تهديداً لسلامة وأمن البلاد وكل

هؤلاء الشباب يحفظون خطبك النارية ومقولاتك عن الحرية والفكر وحقوق الإنسان/ كانت نظراته صارمة حمراء.. عيناه واسعتان شيطانيتان ذكرتني كلمة "النارية" بأستاذ الأحوال الشخصية في المرحلة الثانية من الدراسة الجامعية. كان يصفني بالناري وبالثوري حين كنت أستغرق في النقاش معه.. كان ضحلاً ومزاجياً ومنحازاً إلى الطلبة الأغنياء. فيحظون من لدنه برعاية خاصة. ويمنحهم درجاتٍ عالية. لذلك بدأت لا أكنّ له احتراماً. ولا أقول: بدأت أحتقره، إنه أستاذي لا أستطيع أن أنعته بالحقارة. لكنه أمعن في وصفي بالناري أو المثالي. وفي أحد الأيام أجبت في الامتحان إجابة استحققتُ عليها مئة بالمئة، إلا أنه منحني ثمانين درجة. بينما منح عبد الرحيم ابن خياطه الذي يفصّل بدلاته الأنيقة خمساً وتسعين درجة وقد نقل مني كلّ الإجابات. عرفتُ منذئذ أنه لا يقرأ سطراً من إجاباتي. لهذا صغر في عيني.. وفي امتحان آخر ملأت أربع صفحات، بخطي الناعم، بالأغاني والهذر والنكت، كنتُ أجلس وحدي في زاوية بعيداً عن عبد الرحيم، فأعطيته ورقتي وانتظرتُ. بعد دقائق أعاد إليّ الورقة وقد منحني أيضاً ثمانين درجة. بعد انتهاء الساعتين من وقت الامتحان. استأذنته بالحديث. قلت: أنا لا أستحق هذه الدرجة. يبدو أنك لم تقرأ إجاباتي جيداً/. فضرب خشبة المنصة التي يجلس إليها بيده وصاح: أنتَ دائماً تعترض، دائماً تثور، عليك ألا تحضر محاضراتي بعد الآن أيها الناري. توسلتُ إليه أن يهدأ، بدأت أقرأ له بعض العبارات من إجاباتي، استغرق الطلبة في الضحك. واحترق هو غيظاً. ولم يدعني أكمل بقية قراءاتي وغادر قاعة الدرس إلى غير رجعة. بعد ذلك جاءنا أستاذ رصين ذو سمعة عالية.. لا أدري لم ذكّرني هذا الرجل –مضرم النيران– بذلك الأستاذ.. أنا أيضاً مدرس بيد أني أسمعُ طلابي ما يُغني واعيتهم، أغنيها بمستلزمات الفكر والثقافة. أحياناً تكتظ قاعة الدرس بطلاب من قاعات أخر. يدور بيني وبينهم حوار جاد ونقاشات مفتوحة حرّة.

أسمع إليهم ويسمعون إليّ. لذلك يظنّ المسؤولون أنني أؤجج في الشباب دواعي الثورة والتمرد. لكنْ ما أقوله يجري في العلن، أحياناً يحضر إلى دروسي مدير المعهد بنفسه أو معاونوه ويسمعون إلى ما يدور في قاعة الدرس. إذاً ثمة من استأجر هذا القاتل ويظنّ أني عدوه وأهدّد كرسيه بالسقوط. قلت للرجل ذي النظرات الشيطانية: لستُ بالرجل المطلوب. حتماً ثمة خطأ في القائمة. عدْ إلى منْ كلفك بهذه المهمة اللعينة، أخبره أني لا أضمرُ شرّاً لأحد. ولا أنوي تهديد سلطته. ولستُ بمعادٍ له. نحن في زمن حرّ علينا أن نعرّف الناس بمعاني الحرية/ هزّ مضرم النار يده بهزء وخاطبني: مَنْ تخدعُ. لقد فاتَ الأوان. وأنت أول أهدافي. وسألاحقك حتى أنال بُغيتي. ولديّ من الوسائل الظاهرة والمستترة ما يجعل اصطيادك سهلاً، حتماً ستخرج من بين هؤلاء. / ثم غادرني وهو يتأبط حقيبته التي تنطوي على أدوات موتي. وخرجتُ أنا من الجهة الأخرى، توغلت في شرايين الأزقة، انتقلت من زقاق لزقاق. إلا أني وجدتُني داخل زقاق مغلق. سألتُ نفسي: تُرى لو جاء الآن ووجدني وحدي. وحاصرني في تلك الزاوية مع عدد من رجاله. فماذا سيفعل بي. إنه سينقضّ عليّ بسهولة. سيسكب على ملابسي قنينة من البانزين ويشعل عود الثقاب وأنتهي خلال دقائق ثم يشطب على الرقم الأول في قائمته. إلا أني رأيت، من حسن حظي، أحد الأبواب مفتوحاً. وصممت على دخوله مهما كانت النتائج. وتذكرت حلماً رأيته الليلة الماضية. كنتُ أروم النزول من السطح في صبيحة من أصباح الصيف. حيث ينام الناس على السطوح. التقيتُ جارتنا مريم وهي تنزل من السطح المجاور وبيننا سياج واطئ. حيتني بمحبة تحية الصباح وسألت: لم لا تنزل من سطحنا إلى المحلة كما كنتَ تفعل إبان طفولتك. اقفز فوق السياج وحسب، وستكون إلى جانبي، أجبتها بمزاح: أنا الآن في الخامسة والأربعين. فماذا سيقول الناس عني/ ردّت مبتسمة: لن يقولوا شيئاً، وأنت في نظرهم حتى الآن ذلك الطفل الوديع الذي تكتبُ رسائلهم. وتستقبلك كلّ بيوت المحلة: كان بوسعك أن تلج أي بيت وفي أيّ وقت دون أن تستأذن أحداً. /أجبتها بسرعة وأنا أنزل الدرجات: لقد مضى ذلك الوقت. وتغيّر الناس/ إذاً سأدخل هذا البيت وأرى كيف يستقبلني أهله. طرقتُ على الباب ثم ولجته. وتراءى لي فناء نظيف مستطيل في طرفه المقابل أفرشة يجلس عليها رجل

في الخمسين وشاب. حين فوجئا بي، نهضا. تقدما نحوي مرحبين بادرني الرجل: أهلاً بك، جئت في الوقت المناسب، سوف يحضر الغداء وتتغدى معنا، جلستُ إلى جانبه. ليس من عادة الناس أن يسألوا عن سبب الزيارة إلا بعد أن آخذ راحتي.. أحضرت، بعد قليل، امرأة بهية ذات وجه ملائكي ريّان آسيان صينية الطعام. نهض الشاب، تناولها منها. رمتني بابتسامة فأطفأتْ كلّ حرائقي. بل نسيتُ خوفي، ثم انسحبت بحياء وهدوء... صينية الطعام تنطوي على رز ولحم وسراحية ملأى باللبن المخفف بالماء، وثلاثة أقداح.. كدتُ أنسى عدوي أثناء الطعام، غير أنّ الرجل سألني: أما زال ذلك الوغد القاتل يطاردك؟ /أجبته: نعم بشراسة وعدوانية/ لكني لم أسأله كيف عرف ذلك. إلا أنّه همس بحزن: اللعنة عليهم، كلّ سكان المدينة يعرفونهم.

لقد أحرقوا عدداً من الأبرياء من رموز العلم والثقافة.. إنهم يخافون المفكرين ويعملون على تصفيتهم. حين تنتهي من طعامك عليك أن تغادر بيتنا. أعرف أنه يتبعك ويعرف مكانك الآن. ففي خدمته عيونٌ خبثاء بلا ضمائر يتبعونك وأنت لا تراهم../ عندئذ احتذيتُ حذائي. وأشار إليّ أن أصعد إلى السطح ومن هناك انتقل إلى السطوح الأخرى.. وآخر سطح لبيتٍ خالٍ يرمُمه أصحابه وبابه مفتوح. من هناك تستطيع النزول إلى الوادي وتختفي خلال الحقول والبساتين../ أخذت بنصيحته صاعداً الدرجات الحجرية. وكانت عينا المرأة البهية وعيون الرجلين تودّعني، فانتقلتُ من سطح إلى سطح، عند السطح الأخير رأيتُ مضرم النيران ومعه رجلان آخران يقفزون فوق الأسيجة يحاولون الوصول إليّ إلا أنّي أطلقت العنان لساقيّ فانسللت إلى البساتين واختفيتُ داخل الأشجار المتواشجة. ثم تسلقت شجرة كثيفة الأوراق باسقة. استطعتُ من مكمني مراقبتهم إذا جاءوا. بعد ذلك ترامى إليّ الأصوات: لا يمكن أن يخرج من هنا فالرجال ينتظرونه في نهاية البستان/ ردّ عليه أحد الرجلين المرافقين له: البستان كبير. نحتاج إلى ساعات طويلة للبحث عنه/ قال المرافق الثاني: إنه مراوغ وذكي ليس من السهل الإمساك به/ سوف أكافئ الجميع –تكلّم مضرمُ النيران– علينا أن نجده ونتخلص منه. أأنت جاهز لالتقاط صور له حين ننقضّ عليه؟ /ردّ الأول: نعم، بكلّ تأكيد. وإلا فلن نستطيع تسلم مكافأة/ تباً له أين سيذهبُ، لقد أتعبني كثيراً. وله أساليب في المراوغة، لكنْ لن يفلتَ من قبضتنا.. /حين وصلوا إلى مكاني كتمتُ أنفاسي. وكنتُ أراهم تحتي من خلال الأوراق الكثيفة. ورأيت صلعته من فوق كما رأيتُ مرافقيه. كانا أطول منه، وظلوا يدورون حول أنفسهم. حدّ التعب والإعياء. بعد وقت –كنت أثناءه لا أزال أكتم أنفاسي– يئسوا وبدأوا يغادرون مكاني. لكني أسمع أصواتهم التي بدأت تبتعد وتخفتُ حتى اختفت، عندئذ نزلت من فوق الشجرة، وأحسستُ أن كلّ شياطين الدنيا تمدّني بالنشاط. لم أكْ أعرف من أين سأخرج. إلا أن الحظ أسعفني ورميتْ قامتي خارج البستان. وتناهى إليّ ضوضاء وصيحات، ثم رأيت كتلاً بشرية ومن وراءها يتصاعد الدخان اقتربتُ منهم، وظننتُ أن مضرم النيران وقع على ضحية أخرى فأحرقها. لكنّ المفاجأة أني رأيت بأم عيني ثلاثة رجال يحترقون.. سألت امرأة عجوزاً عمّا يحدث: صاحتْ بفرح لا يخلو من فزع لقد أحرقوهم/ أحرقوا مَنْ. هززتها بيدي، فأبعدتْ يدي متضجرةً وأضافت: الرجل الأصلع وصاحبيه لقد تعرفوهم.. وكان يحمل حقيبة ملأى بالوقود. وكانوا يهمّون بإحراق شاب بريء. إلا أن الشباب وصلوا في الوقت المناسب وأنقذوه. ثم اقتصّوا منهم. فهم جزء من ماكنة السلطة المتجبرة التي تطارد الأبرياء وتصفيهم، انظر إليه، ذاك الذي يتمرغ بتراب الأرض والنارُ تأكله أكلاً– إنه مضرم النيران نفسه وذانك الآخران مرافقاه..

وكانوا يحاصرون الشاب في تلك الزاوية ولولا وصول رفاقه لأحرقوه.. حين أخذوا منه الحقيبة وجدوا فيها– إضافة إلى قناني البانزين– قائمة طويلة بأسماء ضحاياهم، شطبوا على بعضها.. فأين سيذهب المجرمون بعد موتهم..؟ ثم أجابت نفسها: إلى جهنم../ بعد ذلك غادرتني المرأة.. وكان عليّ أن أغادر أنا أيضاً هذا المشهد الدموي.. سوف أحظى بالأمان بعد الآن، فلن يطاردني أحد.. وسأرحل إلى مكان آخر في صقع بعيد، قبل أن يظهر جزّار آخر يعتمد وسيلة أخرى لتصفية أهل الفكر والمعارضين.. ربّما سأجد بلداً ولو في تخوم الخيال تنعدم فيه رائحة الموت والخوف والمطاردة، بل أن الأموات يعودون إليه ثانية ليمارسوا فيه حياتهم، وكذا الغائبون الذين ابتلعتهم بلاد المنافي بعد أن

تركوا ملاذات طفولتهم ويفاعتهم وشبابهم. ومدائنهم التي أحبّوها... وقبل أن أخطو خطوات حتى رأيته، كان شاعراً عظيمــــــــــــاً تحفــــــــــــــــظ الأجيـــــــــــــــــال جـــــــــــــــــلّ قصـــــــــــــائده

الناريّة التي مجدّت نضال الإنسان والحرية ومعاناة الفقراء. فوصف فيها النهر والسهل والهور والجبل والنخل. كان قد تغرّب من سنوات بعيدة. وقبل أن يتخطفه الموت صار رأسه مطلوباً حياً أو ميتاً. إلا أن الدنيا لا بد أن تتغير. ويستعيد المواطن أمنه وحريته. كان جالساً فوق دكة على الرصيف المجاور للبحر الذي يفترش الأفق من ورائه بلونه الأزرق.

حين رآني نهض وتقدم نحوي فعانقني بمحبة، سمعته يهمس برقة بالغة: أهلاً بولدي. هكذا كان يناديني يوم كنت أكتب في صحيفته اليومية، ذا هو الآن لحماً ودماً وكينونة أمامي يرتدي بدلة صيفية بيضاء أنيقة ويضع فوق رأسه طاقية. وبيده ورقة وقلم واستطعت أن أرى فوق سطح الورقة رأسي طائرين. رأساً في أعلى الورقة ورأساً في أسفلها وبينهما بعض الكتابات. سألني: هل اغتربت أيضاً؟ /نعم، أجبت همساً. بل طوردتُ وحاول بعضهم حرقي لكني نجوت/ أنا أيضاً عدتُ من الغيهب الأظلم عدتُ لأرى الأمن والاستقرار، أتشاركني في الجلوس؟ ممتع أن نجاور البحر ونحاوره/.

لم أردْ أن أكدّر وضعه الشعري لذلك رفعتُ يدي وودّعته.. عدتُ ثانية إلى أحضان حلمي بصحبة مريم- نزلتُ إلى الفناء، وكانت زوج أبي تقوم بطبخ قدر كبير من الهريس رمت فيه لحم خروف كامل وعدداً كبيراً من حبات الجوز.. بعد قليل سيوزع على الجيران وأهل المحلة، بينما تركتُ على السطح طفلاً داخل مهده يناغي الصبح بجوار أمه التي استغرقتْ في النوم.

❑❑❑

مشروع الكتلة

قصة: فرحان المطر

-مشروع الكتلة؟!.. ما هذا؟!..

لعن الله العنوان المخادع منذ بدء الخلق حتى يوم الدين. قد يظن أحدكم بسبب ما قد يوحي له هذا العنوان أنني مهندس أو أنني أدعي علاقة ما بالهندسة؛ وللأمانة والموضوعية، يتوجب عليَّ الاعتراف أنها بعيدة عني أو ربما هي بريئة مني كذلك، وأبسط دليل على ذلك أسوقه لكم في هذا المقام، هو أن أهل الهندسة معروف عنهم حسن التدبير، على عكس حالي التي لو ادعيت أنني أمتُّ للهندسة بصلة لأقاموا الدنيا فوق رأسي ولم يقعدوها، لسبب واحد هو أنه مشهورٌ عني للقاصي والداني سوء التدبير في كل شيء، بدءاً من اختيار البيوت التي أستأجرها، وصولاً إلى أدق تفاصيل حياتي، ومن لا يصدق فليسأل عني زوجتي التي تعتبر أنها منكوبة بسوء تدبيري إلى أن يقضي الله أمراً كان مفعولاً؛ غير أن هذا العنوان الذي أثار فضولكم، وجعلكم تخمنون وتذهبون بعيداً، هو من فرض ذاته عليّ دون مشورة، أو أخذ رأي فوجدتني منساقاً لرغبةٍ لا أعرفها كي أفتتح به حديثي عن ذاك الذي رأيته بأم عيني ذات يوم ليس بعيد..

فما ترونني قد رأيت؟!.. هي ليست أحجية أحاول فرضها عليكم أبداً، ولكن من باب الافتراض أنها طريقة لمشاركتكم في معرفة أسرار ذاك الذي رأيته "بأم العين" فهل ستصدقون؟!.. أم تراكم ستقولون مثلما قالت لي زوجتي؟!.. وإن أحب أحدكم معرفة ما الذي قالته لي زوجتي فليتجمّل بالصبر ولينتظر النهاية حتى أقول له بكل أمانة ما قالته لي فور انتهائي من شرح رؤيتي لها، أما إذا كان بعضكم نزقاً، ولا طاقة له على الانتظار، وشاء أن يخمّن قولي، فليخمّن، في الحقيقة لم يعد لدي أيُّ فرق بعد الذي رأيت.

كانت البداية حين نظرت إليها خلسةً، لم تكن عادتي في النظر دائماً هكذا ولكن ماذا أفعل فقد لفت الموقف انتباهي فجأةً، نظرت إليها وهي تهم بلبس الثياب.

-الثياب؟!...

-نعم الثياب!!!...

-ثيابها؟!..

-لا أبداً ليست ثيابها...

-ولكن ثياب من؟!..

-يا أخي ثياب وانتهى الأمر.. ألا يمكن لك أن تمهلني قليلاً حتى أشرح لك؟!..

–نعم، ولكن لماذا ليست ثيابها؟!..

–ببساطة لأنها لا تستعمل الثياب أبداً في مطلق أحوالها..

–ومن هي تلك التي لا تلبس الثياب في مطلق الأحوال؟! تلك العارية أبداً؟!..

–حين تمهلني القول ستعرف من تلقاء نفسك...

المهم في الأمر هو أنني حين نظرت إليها ورأيتها تهم بلبس الثياب عقدت المفاجأة لساني ولم أنبس ببنت شفة، وقلت في سري:

–دعها تفعل ما تشاء، إن هي إلا كتلة، وما تراها الكتلة فاعلة، إن لبست الثياب كلها، حتى لو كانت هذه الثياب ثيابي أنا؟!.. هكذا قلت في سري، حين اعتقدت أن الأمر بهذه البساطة أول الأمر..

لبست الكتلة ثياب رجل، وأخذت شكلاً غريباً خاصاً بها، شكلاً لا أعرفه، ولم يسبق لي أن رأيته، ولكنه على أية حال شكل رجل يشبه ربما الكثيرين، وقررتِ البدءَ فوراً في مشوارها الذي لم أتكهن عنه أي شيء، ولذلك دفعني الفضول إلى محاولة معرفة شيءٍ عن نواياها، فمضيت خلفها غير آبهٍ باحتمال رؤيتها لي، ومعرفتها لنواياي في ملاحقتها لأنني كنت مطمئناً منذ البدء إلى قضية غاية في الأهمية عن هذه الكتلة، وهي أنها –أي الكتلة– مشهورة بالغباء للدرجة التي يمكنني وصفها دائماً بكتلة الغباء..

بعد أن لبست الكتلة تلك الثياب الآدمية وأخذت هيئة الرجل، نظرت إلى المرأة وانتبهت إلى وضع ربطة العنق جيداً، وتسريحة الشعر كذلك، ثم لم تنسَ مد يدها إلى زجاجة العطر الفاخر الذي كان متوفراً تلك اللحظة –تماماً كما يفعل الأذكياء أو الطبيعيين منا– وفتشت جيوبها جيداً، ثم نزلت ونزلت على إثرها إلى الشارع، انتظرَت سيارة السرفيس، ثم صعدت بشكل غير ملفت للنظر، وصعدت معها، واختارت الكتلة المقعد الثاني الذي تصادف أن يكون خالياً، وشاركتها المقعد ذاته، طبعاً لأنني مطمئنٌ لعدم اكتراثها بي، أو معرفتها لي، وقلت في سري: ماذا تراها فاعلة؟!.. تصرف الرجل –الكتلة المجاورة لي– بشكلٍ يكاد يكون طبيعياً، إذ أخرج، نقوداً من القطع الصغير، وجامل الراكب الذي تناول منه هذه النقود لإيصالها إلى السائق، وفي الموقف المواجه لإحدى الصحف المشهورة طلب من السائق التوقف، فنزل، ونزلت معه. توجه نحو باب الصحيفة، ورافقته قليلاً ثم قررت سؤاله مباشرة عما ينوي عمله في الصحيفة المشهورة، فأجابني بابتسامة معهودة كتلك التي نراها على وجه المتنفذين حين يطلقون تصريحاً.. هل قلت صاروخاً؟!.. لا أظن.. قال لي: أنا صحفيٌّ.. ومن أنت حتى تسألني هذا السؤال؟!.. قالها بنبرة متنفذٍ كبير، وبثقة بالنفس لا يعرفها الكثيرون.. اضطررت للاعتذار منه على قلة لباقتي، وكنت أمسك نفسي عن الصراخ بوجهه والقول له: إنني أعرفك أيتها الكتلة!!.. بعد هذا التوتر العابر قررت الافتراق عنه مؤقتاً.. توقفت أنا، ومضى هو نحو الصحيفة المشهورة..

في اليوم التالي تكرر نفس المشوار حرفياً، ألم أقل لكم أنني قررت متابعته حتى النهاية؟!.. غير أنه في هذه المرة طلب الوقوف أمام باب حديقة كبيرة يؤمها الناس من مختلف الأعمار، وحين نزلت معه سألته: ماذا لديك هنا في الحديقة؟!.. أجابت الكتلة أو الرجل لا فرق: عندي موعد غرامي يا هذا؟!.. ولكن من أنت حتى تسألني هذا السؤال؟!.. أيضاً أمسكت نفسي عن التصريح بالحقيقة التي أعرفها عنه.

في كل يوم مشوار جديد، أرى فيه الكتلة تلبس ثياباً جديدة، وتأخذ هيئة مختلفة، وأسألها السؤال ذاته، فتسمعني ذات الجواب: من أنت حتى تسألني هذا السؤال؟!.. صرت أفكر بأمرين لا ثالث لهما: الأول هل ستصدقون حكاية الرؤية هذه التي رويتها لكم عن كتلة الغباء، أم ستقولون مثلما قالت لي زوجتي: من يسمعك تتحدث هكذا عن كتلة وعن غباء والله أعلم ماذا.. سيقول لك: إن كانت هناك كتلة فهي أنت.

والثاني ماذا عن أمر سكوتي على تبجح تلك الكتلة، إذ لم يعد الأمر يقتصر عليها وحدها، فحيثما وليت وجهي أرى كتلاً متفاوتة الأشكال تسرح وتمرح وتتكلم وتركب السرفيس وتتداول فيما بينها الأحاديث وتستمع إلى الأغاني الرائجة –أقصد الرائجة في عالمهم وعرفهم، فللكتل أعراف غير التي نعرفها نحن، ومن لم يصدق حتى هذه اللحظة فليسأل أي كتلة تحيط به.

❑❑❑

مزاج

قصة: سهيل الشعار

لا أعتقد أبداً أنني في الصباح الباكر سأذهب إلى العمل، لأن مزاجي لا يسمح بمقابلة أولئك الذين أعمل معهم.. إن مزاجي الآن هو صورتي المدفونة تحت جلدي، صورتي الحقيقية وقد انسكب عليها ما يشبه الصمغ الأسود، ورغم ذلك أشعر أنني أتجه في نفسي نحو ضوء صغير بعيد متّسع، هناك حيث السر، السر الذي عذبني- ولا يزال- منذ عشرات السنين، هذا السر الذي يدفعني إلى معرفة صورتي الكامنة، ووجهي الآخر ونبض قلبي الذي يهز أعماق كياني..

يؤسفني أنني سأعيش عمري دون معرفة ذاك الوجه الذي يختبئ خلف وجهي، وتحت جلدي وأظافري.. بيد أن أحد أصدقائي أعطاني أملاً ضعيفاً في معرفة ذلك. قال بالحرف الواحد:

معرفة الصورة الأخرى لوجه كل إنسان، تكمن في كتب علم النفس، لكن لا يمكن أن تكتشف ذلك بنفسك. القراءة تولد المعرفة، إنما ليس كل معرفة يمكن أن تؤدي إلى الحقيقة، أنت يا صديقي بحاجة إلى طبيب، طبيب نفسي.

أنا -بصراحة- فخور بيني وبين نفسي، لأنني وصلت إلى بعض حقيقتي، حقيقة أنني مريض، هذا يعني أنني قطعتُ نصف الطريق نحو الحل، فكم من إنسان مريض ويدعي أنه صحيح معافى.. أو أنه لا يعرف شيئاً عن مرضه، أو يتجاهله، لكنني لن أذهب إلى أي طبيب، ليس خوفاً أو خجلاً من ألسنة الناس وأشد المقرّبين إليّ، بل لأن بعض سعادتي تكمن، أو تختبئ في تلك المسافة الغامضة التي لم أعرفها بعد.

أود بصدق أن أتوصل إلى معرفة ذلك بنفسي.. رغم أنني على يقين من أن من يجهل قيادة السفينة فلن يتمكن من الوصول إلى الشاطئ بسلام، إنما لا بأس فقد قمت ببعض المحاولة.

-2-

قلتُ: إنني غداً صباحاً لن أذهب إلى العمل، وهذا يعني أن أبقى وحيداً داخل غرفتي، وحيداً مع مزاجي الكئيب، سعيداً بعزلتي التي تجعلني صافياً كالماء، شفافاً كالضوء، رائعاً وهادئاً كقنينة ماء سُكب فيها بعض الكلس، وتركتْ هناك، ولم تلمس منذ خمس سنوات..

آه.. هل قلت خمس سنوات؟!

لقد تذكرت الآن شيئاً مهماً، بل في غاية الأهمية بالنسبة إليّ، وإلى مزاجي الكئيب، فقد تزوجت منذ خمس سنوات، وليلة عرسنا جاءت أمي، ومعها رزمة صغيرة من الأوراق داخل قنينة كبيرة محكمة الإغلاق، قالت وكأنها تتكلم معي للمرة الأخيرة:

وصيتي لك يا بني هذه القنينة، خذها وارمها في البحر.

لم تكن والدتي تملك أرضاً أو ثروة، ولا دكاكيناً، ولا حتى غرفة ضيقة، فقد عشنا معنا طوال عدة أعوام في بيوت الناس، بالإيجار، لذا لم أهتم كثيراً بتلك الوصية الغبية، التي كتبتها ووضعتها داخل قنينة، وعزمت على أن أنفذ وصيتها..

وفي طريقي إلى البحر غيّرتُ رأيي..

فجأة، يطبق الفخ، وتصيح فأرة صياحاً مذعوراً، كأنها لم تصدق أن الخبزة اليابسة التي كادت تأكلها وتقضم منها، كانت تخفي تحتها الموت البطيء.

استيقظت زوجتي، فالساعة تجاوزت الرابعة فجراً، وأقدام النهار بدأت تركض نحو المدينة.. قلت:

لا داعي لأن تنهض، سوف أتولى المهمة.

عادت زوجتي للنوم، ونهضت من وراء طاولتي.. كان ذيل الفأرة عالقاً بين أسنان الفخ الصغير، وما أن رأتني المسكينة حتى ازداد ذعرها وعلا صياحها..

مزاجي يدعوني في مثل هذه الحالات إلى أن أترك الأمور تمشي على طبيعتها، يدعوني للتأمل والهدوء، ونبذ الانفعال والحركة، فتركتُ الفأرة وعدتُ إلى طاولتي، لن أدع فأرة ضالة، وجائعة تعكّر مزاجي، فهذا الطبع الذي أخفيه داخل جمجمتي لا يصفو بسهولة، يلزمه بعض الوقت كي يروق ويهدأ، وتركد بداخله شوائب النهار وتفاصيل الحياة اليومية المقيتة، وطالما أنه في حالة صفاء الآن فهذه فرصة لن أضيعها، وربما لن تتكرّر لكي أفكّر فيما يوجد داخل قنينة أمي..

صوت زوجتي أسمعه من الغرفة المجاورة، يسأل بعتب:

هل قتلتها؟

-لا.

-لماذا؟!

-لأن مزاجي صاف ورائق. ولا يريد أن يتعكّر بهذا الأمر التافه.

ربما عادت لتنام، لأنني لم أعد أسمع حتى تقلبها فوق السرير، إذاً ينبغي عليّ الآن أن أكمل ما بدأت، وأعود للتفكير فيما حوته تلك القنينة، وعما وجدته بداخلها.

ثم إن الفأرة المسكينة لا تزال عالقة بالفخ..

وتطلب النجدة، وتتخبط على طريقتها.. أليس موتها أفضل من بقائها تتعذب؟؟ أليست تلك نظرية بعض الأطباء؟

تركتُ كل شيء من يدي، وقررتُ قتل الفأرة رغم أن مزاجي لا يرضى بذلك أبداً.

نهضتُ.. أسرعت نحو الفخ.. ظهر لي ذيل الفأرة وقد انقطع ولا زال عالقاً بين أسنان الفخ البارد، أما الفأرة فيبدو أنها هربت..

إذن لن تموت، لكنها ستمضي بقية عمرها دون ذيل، تراها هل تتحمل ذلك؟ أتراها قادرة على مواجهة أخواتها ورفيقاتها دون ذاك الخيط الثخين الذي تجره خلفها منذ وقت طويل..؟!

-3-

قلت لأمي:

إنني فعلتُ ما طلبته مني، وألقيت القنينة في البحر..

وبعد عدة أعوام رحلت والدتي مطمئنة، هانئة البال، هكذا اعتقدت، وأنا سعيد باعتقادها، وتصديقها لكلامي، إنما الوصية بقيت معي، هناك فوق السقيفة، كنتُ قد سحبتُ الأوراق ورميت القنينة فارغة في البحر، فغرقت...

أخفيت الأوراق دون الإطلاع عليها، فالأشياء التي لا نعرفها في حياتنا تبقى سراً. حتى بعض أحاسيسنا، وتفكيرنا.

ها هو الوقت المناسب، لأفتح الأوراق، فمن يدري، ربما كانت أمي عالمة فلك، أو طبيبة عظيمة في علم النفس.

صعدتُ السقيفة، كان الفخ ما زال عالقاً فيه ذيل الفأرة، وبقع صغيرة من الدم تصبغ الأرض.

أشعلتُ المصباح ودخلت.. ثم بعد قليل مددتُ يدي وفتحتُ الصندوق الرطب، القديم، الذي أخفيت الأوراق بداخله. مددتُ أصابعي لأقبض على كومة من فتاتات الورق..

يا إلهي.. لقد أكلت الفئران الوصية، وضاع السر، رغم عدم غرقه في البحر، فتحققت وصية أمي بالرغم عني، ولكن بطريقة أخرى..

❑❑❑

آفاق

قراءات....متابعات....حوارات

□□

قراءات... قراءات... قراءات

عدنان بن ذريل

والتفسير الجدلي للوجود

عرفت الراحل الحاضر عدنان بن ذريل من خلال الفلسفة وبرهاتها، ولم أكن قَدْ درست الفلسفة بعد. ولن أدَّعي أنَّهُ كان بهذا الكتاب حافزي لدراسة الفلسفة، ولكنـي لا أستطيع أبداً إنكار أنَّ عنوان هذا الكتاب، علـى الأقل، قد ظلَّ يحلِّق فـي مخيِّلتـي منذ اطلعت عليه تحليق بيت محببٍ من الشعر يأبى مغادرة الذاكرة... كُلَّما مرَّت كلمة فلسفة على لساني أو سمعي، أو دار حديث في الفلسفة... يتداعى في ذهنـي علـى الفور كتاب الفلسفة وبرهاتها... وما أقلَّ السويعات التـي تغيب الفلسفة فيها عن لساني أو آذاني.

تساءلتُ كثيراً عن السَّبب الذي يفرض علـى ذهنـي استدعاء برهات الفلسفة، أو الفلسفة وبرهاتها، عند كلِّ حديثٍ عن الفلسفة. وَلكنِّي لم أصل بعدُ إلى نتيجة.

في العنوان شيءٌ ما ملفتٌ، يشدُّ المرء للوقوف عنده، وربَّما يقف المرء أمام تساؤل كبير عند اطلاعه علـى فهرست الكتاب، فالفهرست يدل على أنَّ المؤلف يعرض تاريخ الفلسفة، وإذا كان الأمر على هذا النحو فلماذا لم يجعل العنوان: تاريخ الفلسفة؟

ربَّما من هنا تبدأ فلسفة عدنان بن ذريل.

لو أراد بن ذريل أن يعرض تاريخ الفلسفة لكان عليه بمعنى من المعاني أن يقدِّم مادة معرفيَّة محكومة بمجموعة من الأطر والضوابط المنهجية مهما كانت الأيديولوجيا التي ينطلق منها في تأريخ الفلسفة، ولكنَّه في حقيقة الأمر لم يرد أن يعرض تاريخ الفلسفة، ولا أن يقدِّم مادة معرفية من خلال تأريخه لمراحل الفلسفة وأطوارها، أو حتـى مراحل التطور البشري إذا ربطنا البرهات التاريخيَّة مع الفلسفة وبرهاتها.

إنَّ ما أراده عدنان بن ذريل هو استعراض هذا التاريخ مع مادَّته المعرفيَّة استعراض فيلسوف يرى إلى هذه السيرورة من وجهة نظره المذهبيَّة، أي انطلاقاً من فلسفته. وإذا ما نظرنا نظرة عجلى إلى آثاره أمكننا قبل الدخول إلى مضامينها استنتاج أنَّ الجدل يشكِّل محوراً أساسياً في فلسفته. وإذا تأملنا العناوين قليلاً أمكننا أن نحمل على هذا المحور عنصراً أساسيّاً من فلسفته هو رصد الظاهرة البشرية وما نجم عنها من ظواهر رصداً جدليّاً. وإذا ما وقفنا عند المضامين التـي حبَّرها من مداد فكره وجدنا العنصر الأكثر أهمية من خصائص الفلسفة التي أراد أن يقدِّمها لنا وهو خصوصيَّة عدنان بن ذريل الفكريَّة التي امتاز بها عن الفلاسفة الذين تأثَّر بهم ومتح من معينهم. وربَّما تكون الواقعيَّة هي أبرز ما يسم فكره، فقد ظلَّ مصرَّاً دائماً في معالجاته وتحليلاته واستنتاجاته أن يكون واقعيَّاً قدر الإمكان. أي، بمعنى آخر، أن يكون موضوعيّاً. والموضوعيّة وحدها تكفي لتكون مفتاحاً للفهم الصحيح.

وبهذا المعنى كانت أبحاثه السابقة على كتابيه برهات تاريخيَّة والفلسفة وبرهاتها، واللاحقة عليها جزءاً صميميّاً من فلسفته، ليس من مشكلة في القول أنَّها تمهيدٌ أو تكميلٌ لها، إنَّها كلُّها، على أي حالٍ، سياقٌ متكامل لعرض رؤية فلسفيَّة للوجود تقوم على الجدل أساساً منهجيَّاً لها.

فإذا كان هذا منهجه الفكري والمنطلقات التي سيسير على هديها فإن الهدف الذي رسمه لنفسه، بل لفلسفته هو كما أعلن أن يشيد فلسفة عربيَّة، وما هي هذه الفلسفة العربيَّة التي يريدها؟

يقول: "ولما كنَّا نريد أن نكرِّس فلسفة عربيَّة حديثة تساير تطور المعارف العلميَّة، والفلسفية في العالم، وتعبِّر عن أصالتنا

العربيَّة والزمنيَّة، لذلك كان خوض الموضوع الذي يتحاشاه البحث العلمي أولى المهام التي رحنا نروض عليها البحث، وأيضاً أذهان الجيل من وجهات واقعيَّة وجدليَّة تنصف تراثنا العربي الشرقي الذي يمتاز بواقعيَّته وجدليَّته"(1)

نظرة عامة

لعله من المستحسن قبل أن نعرض لفلسفته أن نلقي نظرة عامة على نتاجه الفكري، لنتمكن على الأقل من وضع نتاجه الفلسفي في سياق هذا النتاج.

يمكن تقسيم النتاج الفكري لعدنان بن ذريل وفق أكثر من رؤية أو وجهة نظر، ولكننا على كلِّ حال سنجد للفلسفة قسماً مستقلاً، ولكن رُبَّما يتغير مداه وأبعاده تبعاً للناظر إلى هذا النتاج الفكري، والآليَّة التي سيصنف بها هذا النتاج.

ترك مفكرنا ستة وثلاثين كتاباً مطبوعاً، منها واحدٌ مترجم فقط وهو (كتاب الآباء) لمكارنكو. أما مؤلفاته وهي خمسة وثلاثون كتاباً، فيما خلا المقالات والأبحاث المنشورة في أماكن مختلفة، وهي غير قليلةٍ، فمن الممكن تصنيفها كما أشرنا وفق أكثر من وجهة نظر تصنيفيّة، فقد شملت مؤلفاته ميادين مختلفة ومتنوعة كالفلسفة وعلم اللغة والمسرح والرقص والموسيقى والقصة والرواية وفن الزخرفة.

يبدو من خلال هذا التعداد أنَّهُ من المناسب أن تصنف في فئات ثلاثة هي: الفلسفة، وعلم اللغة، والفنون. ولا ينتفي إمكان تصنيفها في فئات أُخرى.

في الفلسفة: بغضِّ النظر عن إمكان إدراج الفئتين الثانية والثالثة ضمن فئة الفلسفة على نحو أو آخر، فإنَّ النتاج الفلسفي لمفكرنا هو الأوفر حظّاً من حيث العدد، وربَّما من حيث العناية. وله في هذا الميدان اثنا عشر كتاباً هي: البعد الروحي، والفكر والمعنى، والجدلية، والمجادلة الحضاريَّة، وظواهرية الوجود الجدلي، والتفسير الجدلي للأسطورة، وفي تأسيس النقيض، وبرهات تاريخيَّة، والفلسفة وبرهاتها، والأرجوزة في الوجود والعدم، ونشيد الإنشاد، والفكر الوجودي عبر مصطلحه(2). وفي بحثنا هذا سنحاول التقاط المحاور الرئيسية التي تدور حولها فلسفته، أو بمعنى آخر المحاور الأساسيَّة التي تجمع هذه الكتب.

في علم اللغة: أما في علم اللغة فقد وضع خمسة كتب هي: اللغة والدلالة، واللغة والبلاغة، واللغة والأسلوب، والنقد والأسلوبية، والنص والأسلوبيَّة. وقد مثَّلت هذه الكتب المرحلة الأخيرة من اهتمامات مفكرنا، إذ أنَّها جاءت في السنوات الأخيرة من عمره، بدأت في الثمانينات من القرن العشرين حتَّى عام وفاته الذي كان عام 2000م.

لِمَ انصرف عدنان بن ذريل إلى هذا الميدان في أواخر أيَّامه؟

سؤال يبقى مشروعاً. ولكن من الخطأ الظنَّ أنَّ جواباً واحداً هو الذي سيغلق باب السؤال، لأنَّ الإجابات المحتملة كثيرة، وعلى كثرتها أظنَّ أنَّ واحداً منها يظل صامداً أمام النقد أو الدحض أو كليهما، وهو أنَّ المبدع ليس بحاجة إلى أيِّ جواز دخول إلى أيِّ ميدان يجد نفسه فيه، أو يرغب في أن يثبت ذاته فيه. والذي يؤازرنا في هذا الاعتقاد أنَّ ما قدَّمه عدنان بن ذريل في هذا الميدان كان على درجة من الأهميَّة لا يمكن إغفالها ولا تجاهلها... بل يمكن القول من دون مبالغة إنَّهُ يستحقُّ عليها وقفة تقدير واحترام، ووقفات من البحث والدراسة.

في الفنون: أما في الفنون فقد ترك مفكرنا ثمانية عشر كتاباً توزعت على فنون الأدب؛ المسرح، والقصة، والرواية، وكذلك فنون الرقص والموسيقى والزخرفة العربيَّة. كان للمسرح منها النصيب الأكبر، ولا عجب في ذلك فقد كان المسرح جزءاً من ميدان عمله، والكتب التي وضعها في هذا الفن هي: فن المسرحية، في الشعر المسرحي، في كتابة المسرحية، الشخصية والفن المأساوي، الأدب المسرحي في سوريا، رواد المسرح في سوريا، المسرح السوري، مسرح وليد مدفعي، مسرح علي عقلة عرسان، تحولات عازف الناي. أما في الرقص والموسيقى فقد وضع أربعة كتب هي: الموسيقى في سوريا، وتراث الدبكة في الموسيقى الشعبية السورية، ودراسة في التراث الموسيقي الشعبي، ورقص السماح والدبكة. أما في القصة والرواية فان له الكتب الثلاثة التالية: أدب القصة في سوريا، والرواية العربية السورية، وعبد السلام العجيلي.

الحق أنَّهُ لن يكون من السهل القول أنَّ ما كتبه مفكرنا في الفنون هو دراسات جماليَّة، أو في فلسفة الفن، بالمعنى الاصطلاحي لهذين المفهومين، ولكن في الوقت ذاته يصعب إخراج هذه الكتابات من ميدان علم الجمال. فهي وإن لم تكن دراسات جمالية بالمعنى الاصطلاحي فإنَّها تخلو مما يقربها من ميدان الدراسات الجماليَّة. وقد سلك فيها عموماً منهجاً أقرب إلى

الوصف والتحليل من النقد، حتَّى يمكن وصفها بالدراسات الوصفية والتحليلية، مع عدم خلوها من النقد، ولا افتقارها إليه.

طبعاً هذا لا يقلل من قيمتها في شيء أبداً، فلكل منهج خصائصه من محاسن ومثالب، كما أنَّهُ لا يوجد منهج أحادي الصفة أو الجهة بالإطلاق، إذ لا يخلو نقد من تحليل وتوصيف، ولا يخلو تحليل من توصيف ونقد، وهكذا. والذي يدعونا إلى وسم منهج بأنَّهُ نقدي أو تحليلي أو وصفي هو الطابع الذي يغلب عليه، على الرّغم من أنَّ النتائج، مهما اختلفت المناهج، قد تكون واحدة في كثير من الأحيان. لأنَّ الباحث في الأصل يريد أن يوصل فكرة ما، ومادة البحث هي التي تفرض عليه هذا المنهج أو ذاك في كثير من الأحيان.

التفسير الجدلي للوجود

لقد أكَّد مفكرنا غير مرَّة أنَّهُ جدليٌّ، وأنَّ مادَّته المخضعة للمنهج الجدلي هي الظاهر الوجوديٌّ، ومن ذلك قوله: "ولما كنَّا جدليين، ونؤمن بالظاهر الوجودي الذي هو ظاهر نسبيٌّ مطلق فإن الموجوديَّة في نظرنا هي التي تتكشَّف عن معقوليَّتها بحيث تكون (المعقوليَّة الجدليَّة) بوصفها تكشُّفاً وجوديّاً هي نفسها ثمرة التحقُّق الوجودي في تجربته نفسه، وتعدُّديَّة وقائعه..."(3).

وإذا سألنا عن معنى الوجودية، أو الموجود، أجابنا قائلاً: "الموجود الحقيقي هو الموجود المتعيِّن الذي ينجو من عقم الثبات المحض بكونه ناقصاً، أي ليس على تمامه؛ يتبدَّل، ويتغيَّر، ويصير، وذلك بفعل كونه تركيباً للنقيضين؛ الوجود واللا وجود، واللذين يحتمان صيرورته وتطوره"(4).

ولكنَّنا في حقيقة الأمر لسنا بحاجة إلى هذه الشهادة منه لمعرفة أنَّهُ جدليٌّ ظواهريٌّ، لأنَّ الممارسة المعرفيَّة هي التي تحدد هويَّة المفكر أو الفيلسوف، وليس اعترافه أو شهادته. وغالباً ما تكون هذه الشَّهادات أو الاعترافات بمنزلة تحصيل الحاصل إذا كانت متوافقة فعلاً مع الممارسة الفكريَّة، أما إذا كانت مختلفة للواقع فإنَّها لن تعدو كونها تقوُّلاً، أو ادعاءً لن يحيل العدم إلى وجود.

إنَّ جدلية عدنان بن ذريل ليست مثار شكٍّ أو طعن أبداً، وإنَّما الذي يمكن أن يكون موضوع نقاش أو حوار هو مدى امتلاكه منهج الجدل وأدواته، والحقُّ يقتضي منا القول إنَّهُ لم يكن قصير باع أبداً في استخدام المنهج الجدلي، بل وربَّما يختلط الأمر على قارئه في بعض الأحيان فيحسب أنَّ المتحدث هو هيجل أبرع من استخدم المنهج الجدلي طوال تاريخ الفلسفة على الإطلاق. والأمثلة على ذلك أكثر من أن تذكر، فعندما تقرأ قوله مثلاً:

"الاهتمامات الشَّخصيَّة الفرديَّة بذلك تصير اهتمامات الحاضر المجادل في عمر الشَّخص هناك... وهذا الحاضر يتكشَّف عن العموميَّة الكليَّة التي للوجود في العالم، ومع الآخرين، الوجود التاريخي بشتَّى متناقضات تجاربه الحضارية..."(5).

تجد الرُّوح الهيجيليَّة حاضرة لديه بقوَّة، وتجد أيضاً تأثره الكبير بهيجل، فهذه الفكرة هيجيليَّة محض، ولكنَّها تجد انسجامها الأكبر مع فلسفة قائلها، على الرغم من أنَّها في حقيقتها صورة مماثلة لما طرحه هيجل للتعبير "وعي الفكرة ذاتها في الأفراد".

إنَّ الروح الهيجيلية حاضرة دائماً في فكر عدنان بن ذريل، وكذلك المنهج الجدلي الهيجلي، ولا عجب في ذلك فمنهجه مستوحى الأصل من هيجل كما رأى دارسوه. وليس ثمة أيُّ عيب في ذلك، فمحاكاة هذا الفيلسوف الفذ والتأثُّر به مأثرةٌ ومفخرة.

ولكن إذا كان من الصَّعب القول بأنَّ عدنان بن ذريل قد تجاوز هيجل أو ربَّما جاراه أو جاوره فإنَّهُ من الصَّعب جداً القول إنَّهُ اقتفى أثره وخطاه في طروحاته... لقد تأثَّر به فعلاً، ونسج فلسفته على أساس من الجدل الهيجيلي، ولكنَّهُ أفاد مما تلا هيجل من معطيات معرفية، وأضفى على الجدل الهيجيلي بعداً مشرقيّاً وإشراقيّاً لم يعرفه هيجل أو على الأقل لم يكن جزءاً من سياق فلسفته.

يبدأ التفلسف عند عدنان بن ذريل من مفهوم الفلسفة، والفلسفة عنده، من دون أن يتنكر لتعريفاتها الكثيرة عند الفلاسفة، أو الاشتقاقيَّة من جذرها اللغوي، "تدلُّ على الرابطة التي بين الإنسان والعالم، بين الفكر والطبيعة"(6). ولكنَّ هذه الرابطة ليست عشوائيَّة، أو من غير ضابط ولا ناظم، وإنَّما هي منظومة معرفيَّة تنطوي على مجموعة من الأنساق، إنَّها كما قال: "منظومة من العلوم التي عُرفت بالعلوم الفلسفيَّة، مثل؛ الإلهيَّات، والطبيعيَّات، والمنطق، والأخلاق، والسياسة... أقامها اليونان على العقل، والرهان المنطقي. وقد كانت هذه المنظومة المعرفيَّة شوطاً جديداً في المعقوليَّة، قام على أنقاض المعقوليَّة الأسطوريَّة عندهم وفي العالم حولهم"(7).

وليصل من خلال ذلك إلى أن الفلسفة "ثمرة العقل"(8)، وأنَّ "الموقف الفلسفي، كما رأى هيدجر، موقف عقلانيٌّ، ولا ينبغي أن يكون عاطفيَّاً، أو لا معقولاً"(9). وليقرر مفكرنا من ثمَّ أنَّ "التفلسف هو نفسه معقولية"(10).

والتفلسف بما هو معقوليَّة، واستناداً إلى تعريف الفلسفة الذي سبق ذكره قبل قليل يمكن القول، على حدِّ تعبير مفكرنا، إنَّهُ "الدخول في نظام التفكير الفلسفي، وأيضاً السلوك الفلسفي... ولا يمكن إطلاقه على المحاولات اللاهوتية والأسطوريَّة السابقة، والتي كانت طمحت في نظام واقعي ومعقولٍ للمعقوليَّة والموجوديَّة، بفعل أنَّ تلك المحاولات السابقة ظلت رهينة منظوماتها العقائديَّة، والطقوسيَّة التَّعبديَّة والسحريَّة"(11).

إلا أنَّ ذلك لا ينفي عن المحاولات التي تمت في مرحلة الفكر الأسطوري كونها محاولات فلسفية، إذ "يظلُّ التفلسف، كما قال ابن ذريل، توقاً غريزياً، بحيث يمكن تشبيه طموحات التفسيرات الأسطوريَّة السابقة به، في العديد من النِّقاط... وأنَّ المعقوليَّة له هي معقوليَّة المعنى الفلسفي، والذي كان يشترط فيه المنطق العقلي"(12). ولذلك كان قد قرَّر سلفاً "أنَّ التفلسف سيظلُّ موجوداً طالما وجد هناك واقعٌ آدميٌّ يجادل حاضره..."(13). ولأنَّهُ ليس في مكنة أي عقل أن يتفلسف، وإنَّما هو مهمَّة العقول النيرة الملهمة، فإنَّهُ "سيظل دائماً أمانةً للوجود، ومناطاً للحريَّة والكرامة... ومن هنا وجب حفظه من أيدي العابثين"(14).

ولذلك لا غرابة أن يكون الفيلسوف عنده هو المعلم، بل إنَّهُ بالكاد يذكر هذا اللقب عند الحديث عن أي واحد من الفلاسفة، فكلَّما مرَّ على ذكر فيلسوف استعاض عن لفظة الفيلسوف بلفظة المعلم، فيقول قال المعلِّم هيدجر، رأى المعلِّم سبينوزا، أكَّد المعلِّم الأكبر هيجل... وهكذا. ولعله ورث هذا اللقب عن الفلسفات الشرقيَّة القديمة التي اطلع عليها بكلّ تأكيد، ولا سيما الهندوسيَّة منها، وفضَّله على لقب الفيلسوف، وربَّما ورثه أيضاً عن الفلاسفة اليونان، باستثناء السَّفسطائيين، الذين كانوا يعلمون الناس مجاناً لا يطلبون من أحدٍ جزاءً ولا شكوراً. وعلى أي حال فإنَّ تفضيله هذا اللقب للفيلسوف يوحي بالمهمَّة التي يلقيها على كاهله، فانطلاقاً من مهمة الفلسفة المحددة بالكشف عن "الرابطة بين الإنسان والعالم، وبين الفكر والطبيعة"، فإنَّ غايتها، ومن ثمَّ غاية الفيلسوف هي الإنسان. ومن ثمَّ أيضاً فإنَّ من يكون قادراً على كشف هذه الرابطة، وهو الفيلسوف، فإنَّ من الواجب عليه أن يقدمها للإنسان، أي بمعنى آخر أن يكون مُعلماً.

الجدل والواقعيَّة

ولكن كيف يمكن أن يكشف عن هذه الرابطة بين الإنسان والعالم؟

إنَّ الإمكانات المتاحة للكشف عن هذه الرابطة كثيرة جداً من دون أدنى شك، وهي متعددة بتعدد الذوات الفاعلة الهادفة إلى الكشف عن هذه الرابطة، ولهذا وجدنا فلسفات بعدد الفلاسفة، ومناهج ربَّما لا تقل عن عدد الباحثين عن الحقيقة، وقد كان لمفكرنا منهجه الخاص، وأدواته الخاصَّة للكشف عن هذه الرابطة، وهذه الحقيقة. فإذا كان قد استلهم جدل هيجل، واستوحى ظواهرية هوسرل، واتكأ على واقعيَّة أرسطو أو سواه من أنصار الواقعيَّة، واعتمد كثيراً على الفكر الوجودي... فإنَّهُ قد أدمج ذلك كله في سياق خصوصيَّته وأيديولوجيته الخاصَّة المتدامجة مع شرقيَّته وبنيته الشرقيَّة وخرج علينا بجدليَّة وجوديَّة واقعيَّة، ومما قاله في توضيح ذلك وتأكيده قوله: "إنَّهُ اليوم مسار المجادلة الواقعيَّة في جماع أطرها الفرديَّة، والمدنيَّة والتاريخيَّة كافَّةً، في المنظور الجدلي الواقعي، والذي يتصل بالتعدديَّة الوقائعيَّة في الوجود"(15).

ولكن بأي معنى فهم عدنان بن ذريل الجدل أو الجدلية، وما الذي أراده منها؟

في كتابه الفكر والمعنى يرى أن "الجدلية هي:

1 . معقولية التَّفكير والتبدُّل والتطوُّر عبرَ المتناقضات في الوجود.

2 . الصراع الظاهر، وهو كلُّ الصِّراع، في التحقُّق الوجودي والتخارجات الوجوديَّة.

3 . التحوُّل بين الشيء ونقيضه، أو محض التطوُّر الدَّال على جدليَّة في الصَّيرورة"(16).

الحق أنَّهُ لا يصحُّ القول إنَّ مفكرنا في مفهومه هذا عن الجدليَّة قد ابتعد أو اقترب عن معنى الجدليَّة، لأنَّ الجدليَّة ذاتها لا يجوز أن تفهم إلا في سياق مفهوم سكوني أو ثابت، ولذلك وجدنا أكثر من فهم للجدل، والجدليَّة عند الفلاسفة. إلا أنَّ الكثرة والتعدديَّة في فهم الجدليَّة لا يعني أبداً أنَّ ثمَّة تناقضاً أو اختلافات صميميَّة بين هذه الكثرة، لأنَّهُ لو وجد مثل ذلك لما صحَّ أن

تندرج كلها أو بعضها على الأقل تحت مفهوم الجدل أو الجدليَّة.

إنَّ مفكرنا من خلال هذه النقاط الثلاث التي أثارها إنَّما يضع المحاور الأساس التي ينبغي أن تجول في فلكها مفاهيم الجدل والجدلية مهما اختلفت التعريفات أو المفاهيم أو الاتجاهات التي تسير في سبيل الجدل، والحقُّ أنَّهُ ليس أول من ابتدعها أو أبدعها، فقد عرفها كلُّ الجدليين على اختلاف اتجاهاتهم ووجهات نظرهم في الجدل.

الجدليُّ كغيره يؤمن أنَّ منهجه هو السبيل الوحيد، أو على الأقل، الأكثر نجاعة للوصول إلى الحقيقة، ولم يخرج مفكرنا من ظل هذا الحكم، فهو يرى "أنَّ الجدليَّة هي السَّبيل، والسَّبيل الوحيد إلى المطلق في الوجود، والفكر..."(17). إذا تساءلنا، أو ربَّما هو ذاته سأل ذاته، عن السبب الذي يجعل من الجدليَّة سبيلاً وحدياً إلى المطلق لكان جوابه هو أنَّ "الجدلية وحدها هي التي تذكرنا ببعدنا الإنساني في المعرفة، ولا تسمح لنا بالغرور أو الشَّطط، وهي تؤكد أنَّ الشعور، وهو الزوال في هذا الوجود الزائل، هو أعماق لا تنضب، تلتقي فيها معقوليَّة الجنس الآدمي في تحققات الآنيَّة..."(18).

وبهذا المعنى يرى أنَّ "الجدليَّة لا تفتعل افتعالاً لمكافحة شيء اسمه اللاإنساني، وإنَّما الجدليَّة صراعات متواصلةٌ لبناء الموجودية، لبناء الحياة نفسها..."(19). بل يمكن القول كما يرى هو ذاته هي ضرب من الإلهام، "ومن خلال الإلهام، والإرادة ينبي الصراع الجدلي الفردي أو الجماعي موجوديَّته، وعالمه، بحركة مزدوجة، وأصيلة؛ فرديَّة وجماعية..."(20). وينتبه مفكرنا إلى أنَّ الإلهام لا يكون من دون نسق من المقومات التي لا يستغنى عنها، فيعقب على الفور قائلاً: "ولكن ليس ثمَّة إلهام، ولا إرادة، من عدم، إنَّها من واقع ما، من موقف ما، من مجتمع ما، أو فكرة ما..."(21). وفي هذا الإطار يرى من زاوية أخرى أنَّهُ "لا يمكن اكتشاف الجدليَّة بوساطة العقل التحليلي... وإنَّما بوساطة الاندماج في باطن حركة التاريخ والمجتمعات... وإذا ظلَّ الملاحظ خارج الموضوع المتأمَّل، محل البحث، أي خارج تاريخه، وخارج تجمعاته، لم يصل إلى شيء ذي قيمة في موضوعها"(22).

وعلى هذا الأساس قرر في مقدمة كتابه في تأسيس النقيض أنَّ غايته هي "الكشف عن جذور الجدليَّة الوجوديَّة بوصفها ظاهراً أوَّليَّاً إنسانيَّاً نعيشه في واقعنا"(23).

وقد بيّن لنا أنَّهُ انطلق "في تكريس هذه المجادلة الواقعيَّة من تمثّل المعلّم هيدجر للآنيَّة، كواقع إنساني هناك لا يكون إلا متعالياً، أي لا يوجد إلا في عالم منظم(24)، هو هذا العالم الذي تكابده وسط الزيف، والثرثرة..."(25). ولا يخفى علينا سببُ تمثله ما ذهب إليه هيدجر، وهو ذاته لا يخفي ذلك، فهو يريد نفي عليَّة الظواهر، وعليَّة تفسيرها، ولذلك قال: "وقد حافظت على هذا التمثُّل الذي كشفَ عن أسرار الآنيَّة في العالم. وبذلك ظلَّت الآنية عندي وجوداً يسأل عن وجوده، علوه هو ظهوره نفسه، في عالم هو عالم تحققه، وحركته، بحيث يصير (العلو) في تمثُّلي دخولاً مجادلاً في نظام الواقع، والوقت والمعنى..."(26).

تبدو الواقعيَّة جليَّة هنا في نفي التفسيرات المفارقة للظاهرة، هذه التفسيرات التي تنطوي تحت اسم العليَّة، ولذلك نجده يؤكد غير مرَّة وفي أكثر من مكان أنَّ "الجدل ليس جدل المجهول، والتخبُّط العشوائي في اللا معرفة ابتداءً من حدسٍ آنيٍّ شخصيٍّ وفرديٍّ كما يظنُّ ياسبرز، وإنَّما هو جدل الواقع الوجودي هناك، جدل الكثرة الشعورية المهمومة بالعالم. إنَّهُ دخول في نظام الواقع، والوقت، والمعنى... وبالتَّالي مكابدة صميميَّة للتناقض الأصلي الذي هو طينة كل آنية هناك..."(27). ذلك أنَّ مجال بحثه، وميدان جدله كما قال "هو الظَّاهر الوجودي، أي كيفيَّات الواقع الإنساني بوصفها ظاهراً نسبيَّاً مطلقاً، هو الوجود، وبالتالي هو الزوال"(28).

وعلى هذا الأساس، كما يرى، فإنَّ "التجربة الجدليَّة هي تجربة برهات تاريخيَّة تتكشف عن النور، والمعقوليَّة... وليست تهيؤاً لتجاوز الوجود، والتخبُّط في المجهول، عبر شيفرة فرديَّة، غامضة...

التجربة الجدليَّة، على العكس، هي تجربة دور متكررٍ أبداً، مع كلِّ ابتداء شخصيٍّ يقوُم بالتزامات واقعه... إنَّها عيش هذا السقوط الآدمي، وأقداره، في تاريخيَّة متسلسلةٍ في عالم..."(29).

وإذا سألناه عن سبب نفيه المفارقة في تفسير الظواهر، أو ما سمَّاه العليَّة، لقال: إنَّها الأمانة للوجود، أي الأمانة للحقيقة،

وبذلك تكون "الأمانة للوجود نوراً، وحريَّةً، وهي التي تعطي الوجود برهاته الجدليَّة، لأنَّها قيُّوم ذاتها الواعية، المرميَّة في أصفاد التحقيق، والتي تظلُّ مبادرتها التاريخيَّة، والحضاريَّة دلائل وجوديَّة على نورها، وحريتها... وفي ذلك فليتنافس المتنافسون..."(30). ويوضِّح هذه الفكرة أكثر، متابعاً إياها في كتابه في تأسيس النقيض فيقول: "والشكل الذي يتَّخذه الجدل واقعيّاً يصير شكل صراع للآنية من أجل أمانة الوجود... القيمة والحقيقة تصيران آنئذ من نفسيهما نسبيتين، ومرهونتين بالتجربة الحيَّة عبرَ واقعها، وإمكانها، وتلك قصَّة الإنسانية التي منذ آلاف السنين تعيش صيرورتها، وتقدمها في عيشها متناقضاتها وطموحها إلى إمكانها، إلى معرفتها، إلى حقيقتها"(31).

وإذا كان هيجل قد رأى أن الجدل هو سيرورة التحقق الواقعي للوجود، الذي هو عنده تاريخ وعي الفكر لذاته في الطبيعة والوجود، فإنَّ عدنان بن ذريل يذهب في المنحى ذاته إلى حدٍّ بعيد من خلال تبيانه معنى الجدل الذي يحرك الوجود، فقد قال: إنَّ "الجدلَ وبرهاته في المجال الوجودي واقعٌ إنسانيٌ في العالم، يعيش حركة النَّقيض الأصلي الذي له، والتي باستمرار تصير نقيضها، في نفس عيشها حيثيَّة النَّقيض، والتي تتكشف عنها الكثرة الشعورية في الحياة الواقعية هناك..."(32).

ولكن الذي تجدر الإشارة إليه هنا هو أنَّ هذا الجدل في تحققه هو اقتدارٌ على الوجود، من خلال التحقق الفعلي، وامتلاكٌ له بوعي تناهيه، ومن ثمَّ فإنَّ "برهات المجادل بين النَّقيض ونفيه هي في الأساس برهات هذا الاقتدار على الوجود، في توعيه تناهيه أو معقوليَّته"(33).

واستناداً إلى ذلك يستنتج مفكرنا أن "البرهة المردوكيَّة رفعت الداموزيَّة في جدلِ الحياةِ والموت من مستوى العاطفة الشاعريَّة والجماليَّة الأولى إلى مستوى المجادلة الواقعيَّة للنظام الواقعي نفسه، نظام المجتمع في سرائه وضرائه، نظام المبادرة لتحقيق الذات والمصير..."(34). وبعد عرض العقائد المصرية القديمة وخصائصها وأبعادها يتوقف ليقول: "المهم هو أنَّ المجادلة الواقعيَّة التي أعطت النَّشأة لهذه الطقوس، والاحتفالات، شيءٌ من الأصالة، والذات، بحيث لا يمكن قط إغفالها، أو إنكارها، أو المرور عليها من دون تفسيرها وربطها بالحياة، والواقع آنئذ"(35).

تأريخ الفلسفة والجدلية الواقعية

ومن ذلك يمكن القول، حسب مفهوم مفكرنا، أنَّ تاريخ هذا الاقتدار على الوجود هو تاريخ الفلسفة، وهنا تبدو لنا مقاصد عدنان بن ذريل من تأريخ الفلسفة تأريخاً نمطياً مختلفاً عن استعراض تاريخ الفلسفة استعراضاً تقليديّاً، الاستعراض الهدف إلى محض التأريخ.

إنَّ تاريخ الفلسفة عنده ليس محض تاريخ أفكار ابتدعها أو جاء بها الفلاسفة أو المعلمون كما سمَّاهم، بل تاريخ الجدل بين النقيض ونفيه، الجدل الكاشف عن العلاقة بين الإنسان والعالم، ولذلك قال: "والبحث بذلك يتَّجه إذن نحو تبيُّن (المجادلة الواقعيَّة)، وربط معقولية التَّفلسف بها فترة إثر فترة، وجيلاً إثر جيل..."(36).

يبدو جليّاً هنا كيف أنَّ مفكّرنا يريد أن يقرأ تاريخ الفلسفة قراءة جدليَّة تستند إلى انبثاق اللاحق عن السابق بفعل المجادلة الواقعيَّة، فتكون الفترة بنت الفترة التي سبقتها، والجيل ابن الجيل الذي سبقه. وانطلاقاً من هذا الفهم هنا يبدو لنا السبب الذي حدا به إلى وضع اصطلاح البرهة في تأريخ الفلسفة، وكذلك الاصطلاحين المرافقين لهما وهما الدور والمرحلة، وها هو ذا يمهد لهذا الاستخدام بتوضيح يقول فيه: "ومن هنا [كانت] المصطلحات التي أوجدناها مثل برهة، ودور، ومرحلة، والتي تبرر اللحظات الجدليَّة في عمر المجادلة الواقعيَّة عند إنسان التاريخ هنا وهناك في العالم"(37).

البرهات التي وزع عليها عدنان بن ذريل تاريخ الفلسفة، أو تاريخ العلاقة الجدلية بين الإنسان والعالم بكل مستويات العلاقة القائمة بينهما وأبعادها، لا تختلف من حيث المبدأ التصنيفي عن المراحل التي كانت مدار حديث مؤرِّخي الفلسفة، وهو ذاته قد سمَّاها كذلك أيضاً، أي سمَّاها بالاسمين، فالبرهات الثلاث الأبيدوسيَّة والمردوكية والأبولونيَّة، تسمَّى عنده هو ذاته أيضاً "بالمراحل التاريخية اللاهوتيَّة والميتافيزيقيَّة، والإنسانيَّة"(38). ولكنَّهُ على الرغم من ذلك فقد ميز بين البرهة والمرحلة وأضاف عنصراً ثالثاً هو الدور، وأعطى لكل من هذه الاصطلاحات بعداً دلاليّاً خاصّاً يدور في فلكه، فالبرهة كما جاء في معجمه الاصطلاحي "يقال لها لحظة أيضاً. وتنعت بتاريخيَّة، أو نفسيَّة، أو جدليَّة. البرهة التاريخية مرحلةٌ من مراحل التَّطور في التاريخ. والبرهة النفسيَّة

مناخٌ نفسيٌّ يتمُّ فيه العزم على فعل. والبرهة الجدليَّة فترة تنقلنا من فكرة إلى ضدها"(39).

هذا التعريف للبرهة أقرب إلى اللغوية من الاصطلاحية، وربَّما يمكننا القول إنَّهُ لا يضيف شيئاً يسمح بالقول أنَّهُ من الإضافات التي قدمها مفكرنا، أو حتَّى إنَّهُ قابل ليكون اصطلاحاً، ولكنَّ مفكرنا كان قد قدَّم تعريفاً للبرهة قبل هذا التعريف الذي قدَّمه في معجمه، فقد عرفها في الفلسفة وبرهاتها بقوله: "نقصد منها الفترة التي للموجودية في عيشها معقولية معينة... وهي قَد تطول مدَّتها أو تقصر، ولكنَّ أساسها المعاناة العينيَّة التي للموجودية نفسها، ومسارها الوجودي إزاء التَّناقضات في تعدُّديتها"(40).

وقد آثر استخدام هذا الاصطلاح، كما قال "لأنَّهُ يعطي المدلول الوجودي الذي لمعناه الدخول في نظامٍ ما، نظام للواقع، أو للمعنى، إذ المجادلة هي هذا الدخول"(41).

أما الدَّور فيقول فيه إنَّهُ "فترة، أي المدَّة التي تستغرقها حركة الموجودية في تكشُّفها عن مبرر، أو آخر، في معقوليَّتها، وهو في نظرنا دورٌ جدليٌّ، يبدأ من الواقع ليعود إليه، وليس دوراً عضويًّا لمحض النَّماء أو الحياة".

ويتابع شارحاً: "إن حركة الأدوار ليست حركة عضويَّة، أي حياتيَّة؛ من نشوء وترعرع وهرم ثمَّ يموت، ذلك أن الموجودية تتجاوز الظاهرة الحياتية العضوية إلى معقوليَّة دورها، فتعيش النقيض وتكافحه بين القوَّة والضعف، بين الكرامة والهوان"(42).

ولكنَّ السؤال الذي يطرح ذاته بقوَّة هنا، كما يقرر هو ذاته، هو: "هل توجد حركة ظاهرة لدور جدلّي يعيش النقيض ثمَّ يتجاوزه؟! أم أنَّ الحركة الظاهرة هي محض نماء حياتي، ثمَّ ذبول، واندثار؟!"(43). ولا يتركنا كثيراً من دون إجابة، فهو يعقب بها سريعاً بقول: "في رأينا، كل المظاهر الواقعيَّة؛ الحسيَّة، والمعنويَّة، عند إنسان التاريخ، تنمُّ عن دور جدليٍّ، في تجارب اقتدار على الوجود، أو طقوسه وعباداته، أو فكره وآدابه... هذا الدور الجدليُّ متميِّزٌ كل التميُّز عن أطوار النَّماء الحياتي الذي له كجسم في المجتمع، وبالتالي كمجتمع يتمثَّل فيه، له نماؤه الحياتيّ... إنه على العكس هو الذي يظلُّ يتحكم في الأطوار التي تجادلها؛ وجوده، واستمراره، وبقاءه..."(44).

أما المرحلة فهي عنده اصطلاحٌ يدلُّ "على المدَّة التاريخيَّة التي يمكنها أن تضمَّ برهات وأدواراً متنوعة"(45). أي إنَّ مدى المرحلة الزمني أوسع من مدى البرهة والدور في آن معاً.

الفلسفة الفكر الأسطوري

ميَّز عدنان بن ذريل بين مرحلتين هما: مرحلة تاريخية ومرحلة فلسفية، ولذلك ليس من قبيل المصادفة أن يضع كتابين متكاملين هما برهات تاريخيَّة، والفلسفة وبرهاتها، اختص الأول بالمرحلة التاريخيَّة وهي مرحلة التفكير الأسطوري التي وجدت في الشرق القديم، وهي المرحلة السابقة على الفلسفة، وبهذا المعنى كانت البرهات التاريخيَّة "هي تفسير المجادلة الوجودية الأصلية والفريدة التي كان عاشها إنسان التاريخ القديم في زحمة البحبوحة الوجودية التي لحضارته الخالدة"(46).

ربَّما يدفعنا هذا إلى التساؤل عن السبَّب الذي حدا به إلى نعت المرحلة الأسطورية في الشرق القديم بالمرحلة أو البرهة التاريخيَّة، وليس بالبرهة أو المرحلة الأسطورية كما درجت التسمية عند غالبيَّة المفكّرين والمؤرِّخين.

لقد فطن عدنان بن ذريل إلى إمكانية طرح هذا السؤال عليه، ولذلك لم يتركه من دون إجابة، وبيَّن لنا أن سبب إعطائها هذه التسمية هو أنَّها "أعطت العالم العديد من المفاهيم المتجددة في البعث، والخلود، والعدالة، والضَّمير، واللجوس(47)، والخطيئة الأولى..."(48). وقد فرضت هذه المفاهيم ذاتها بمضامينها ذاتها ونمطية إشكاليتها على الحضارات اللاحقة بوصفها أبرز المشكلات الفلسفيَّة.

وعلى الرغم من أنَّ المرحلة الأولى التي سمّاها المرحلة التاريخية . وهي في عرفه وعرف الباحثين المرحلة الأسطورية . قد اتسمت بالوثنيَّة كما يقول هو ذاته، إلا أنَّه وجد أن "المجادلة الواقعيَّة كانت تتكشف في سوريا ومصر وسومر عن رصيدٍ كبيرٍ من الحضارة والعمران يعدُّ نبراساً للأصالة وتحقيق الذات"(49). وإن اعترض أحدٌ بأنَّ اللا معقوليَّة كانت جزءاً صميميّاً من أسلوب التفكير في هذه المرحلة فإنَّ عدنان بن ذريل سيقول على الفور: "ليس يضير هذه المجادلة وقتها أنَّ (اللا معقوليَّة) هي سياجٌ ظاهرٌ للوثنيَّة وقتها، ونظمها الكبرى التي حاولت تنظيم الحركة العامَّة للوجود هناك..."(50).

ويتابع الفكرة في مكانٍ آخر مؤكداً خضوع الإنسان في تعامله مع الوجود للسيرورة الجدلية بقوله: "أما اللاهوت الوثني القديم وتفسيراته الأسطورية للوجود فهو محض فكر صافٍ جدلي عاشه القدماء في سيرتهم التَّعبديَّة إزاء ظواهر الحياة والموت"(51). أي أنَّ التعامل مع الوجود، من وجهة نظر مفكّرنا، كان في الأساس جدليّاً، والمحاولات الأولى لفهم علاقة الإنسان مع العالم هي محاولات جدليّة، و"قصة المحاولات الأولى في الجدل هي قصَّة موجوديَّة تعيش الجدل، وتحاول أن تنظم معقوليَّة التناقض الذي يتكشَّف عنه... ومن هنا كان الحوار (52) هو الشَّكل الواقعي لهذه الموجوديَّة؛ الحوار العادي أو الحوار الفكري، يدلُّ المجادل بوساطته على الحقيقة، فيدحض النقيض، أو يكذب الخطأ في الظن والوهم..."(53).

وبانصرام المرحلة التاريخيَّة التي هي المرحلة الأسطوريَّة تكون الوضعية المعرفيَّة قد صارت مهيأة لبداية مرحلة جديدة هي مرحلة التفكير الفلسفي، أي بمعنى آخر لولادة الفلسفة، وبهذا المعنى يقول: "إنَّ التفلسف بدأ في العالم عندما كانت المحاولات العقليَّة والمنطقية اليونانية لوضع ركائز يقينية وموضوعيَّة للمعرفة، وبالتَّالي لبحث الحقيقة، فأسسوا علومه التي عرفت بعلوم الفلسفة"(54).

خاتمة

هذه هي أبرز معالم الأفكار الفلسفية التي طرحها عدنان بن ذريل الذي يستحق تكريماً، ولا سيما بالمقارنة، أن ينال لقب فيلسوف. فهو على الأقل قد قدَّم مشروعاً فلسفياً ربَّما كان فيه ما يستحقُّ أن يستكمل، ولكنَّه، مهما يكن من أمر، على درجة من الأهميَّة والفائدة تستحقُّ التقدير، وتستحقُّ المزيد من الدراسات والأبحاث للكشف عن جوانب أخرى كثيرة لم تبحث حتى الآن، وهذه دعوة للباحثين للنهوض لهذا المشروع الذي يستحقُّ أن يخص بأكثر من جهد.

آثاره:

1. أدب القصة في سوريا . دار الفن الحديث العالمي . دمشق . د.ت.
2 . الأدب المسرحي في سوريا؛ دراسة في المسرحية العربية منذ أبي خليل القباني إلى اليوم . دار الفن الحديث العالمي . دمشق . د.ت.
3 . الأرجوزة في الوجود والعدم (تليها: القصيدة العينية في النفس) ط1: د.ن . دمشق . 1989م. ط2: 1993م.
4. برهات تاريخية؛ دراسة جدلية في ظواهر الحضارة . مطابع ألف باء الأديب . دمشق . 1973م.
5 . البعد الروحي في تفسير الوجود والزوال . دار الأجيال . دمشق . 1971م.
6 . تحولات عازف الناي؛ قراءة ألسنية نقدية تحليلية للمسرحية . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1997م.
7 . تراث الدبكة في الموسيقى الشعبية السورية . دار الأجيال . دمشق . 1973م.
8 . التفسير الجدلي للأسطورية مع ضميمة أصول الحضارات القديمة– مطابع ألف باء الأديب دمشق . 1973م.
9 . الجدلية؛ دراسات وردور . دار دمشق . دمشق . 1970م.
10 . رقص السماح والدبكة؛ تاريخ وتدوين . وزارة الثقافة . دمشق . 1996م.
11 . رواد المسرح السوري؛ بين أواسط العشرينات وأواسط الستينات . وزارة الثقافة . دمشق . 1992م.
12 . الرواية العربية السورية؛ دراسة نفسية في الشخصية وتجربة الواقع . مطبعة دار الآداب والعلوم . دمشق . 1973م.
13 . الشخصية والصراع المأساوي؛ دراسة نفسية في طلائع المسرح الشعري العربي . مطابع ألف باء الأديب . دمشق . 1973م.
14 . ظواهرية الوجود الجدلي؛ دراسة وجودية في النقيض . دار الأجيال . دمشق . 1973م.
15 . عبد السلام العجيلي؛ دراسة نفسية في فن الوصف القصصي والروائي . مطبعة الآداب والعلوم . دمشق . 1971م.
16 . الفكر الوجودي عبر مصطلحه . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1985م.
17 . الفكر والمعنى؛ تفسير جدلي للمعرفة . دار الأجيال . دمشق . 1971م.
18 . الفلسفة وبرهاتها . مطبعة دمشق . دمشق . 1975م.

19 . فن المسرحية . دار الفكر . دمشق . 1963م.
20 . الفن في الزخرفة العربية . دار الفكر . دمشق . 1963م.
21. في الشعر المسرحي؛ أحمد شوقي، عزيز أباظة، عدنان مردم بك . دار الأجيال . دمشق . 1970م.
22 . في تأسيس النقيض؛ مع دراسة في العدم والروح . دار الأجيال . دمشق . د.ت.
23 . في كتابة المسرحية . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1996م.
24 . القباني والشيخاني؛ دراسة في التراث الموسيقي الشعبي . مطابع ألف باء الأديب . دمشق . 1971م.
25 . اللغة والأسلوب . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1980م.
26 . اللغة والبلاغة . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1983م.
27 . اللغة والدلالة . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 1981م.
28 . المجادلة الحضارية؛ دراسة ظواهرية في تجارب الحضارات . مطبعة دمشق . دمشق . 1974م.
29 . المسرح السوري؛ منذ أبي خليل القباني إلى اليوم . د.ن . دمشق . 1971م.
30 . مسرح علي عقلة عرسان . دمشق . 1980م.
31 . مسرح وليد مدفعي . دار الأجيال . دمشق . د.ت.
32 . الموسيقى في سوريا؛ البحث الموسيقي والفنون الموسيقية 1887 . 1987م . ط1: دار الأديب . 1969م. ط2: دار طلاس . دمشق . 1989م.
33 . نشيد الإنشاد . دار الفكر العربي . القاهرة . 1947م.
34 . النص والأسلوبية بين النظرية والتطبيق . اتحاد الكتاب العرب . دمشق . 2000م.
35 . النقد والأسلوبيَّة بين النظرية والتطبيق . اتحاد الكتاب العرب . 1989م.
36 . كتاب الآباء (ترجمة) . تأليف: ماكارنكو . دار الفن الحديث العالمي . دمشق . 1979م.

❐

الهوامش

(1) عدنان بن ذريل: الفكر والمعنى ص3 .4.
(2) سنورد في آخر البحث ثبتاً بمؤلفات مفكرنا، ولذلك سنكتفي في المتن هنا على ذكر العناوين الرئيسية لها من دون توثيقها.
(3) عدنان بن ذريل: الفلسفة وبرهاتها . ص5.
(4) عدنان بن ذريل: في تأسيس النقيض . ص43.
(5) عدنان بن ذريل: برهات تاريخية . ص8.
(6) عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه . ص202.
(7) عدنان بن ذريل: الفلسفة وبرهاتها . ص21.
(8) عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه . ص202.
(9) المصدر السابق . ذاته.
(10) عدنان بن ذريل: الفلسفة وبرهاتها . ص3.
(11) المصدر السابق . ص22.
(12) المصدر السابق . ذاته.
(13) المصدر السابق . ص9.
(14) المصدر السابق . ص24.

(15) المصدر السابق . ص27.
(16) عدنان بن ذريل: الفكر والمعنى . ص10.
(17) المصدر السابق . ص27.
(18) المصدر السابق . ذاته.
(19) عدنان بن ذريل: في تأسيس النقيض . ص22.
(20) المصدر السابق . ص30.
(21) المصدر السابق . ذاته.
(22) عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه . ص83.
(23) عدنان بن ذريل: في تأسيس النقيض . ص5.
(24) وبناءً على ذلك يكون (الوجود) عند هيدجر هو الانبعاث من (الوجود الغفل)، أي الظهور في نظام الأشياء؛ كما يكون (الموت) الإمكانية العليا للآنية هناك بوصفها واقعاً إنسانياً، يغيب بسبب الموت عن مسرح العالم... (التعليق من عدنان بن ذريل).
(25) عدنان بن ذريل: برهات تاريخية . ص10.
(26) المصدر السابق . ذاته.
(27) المصدر السابق . ص12.
(28) عدنان بن ذريل: في تأسيس النقيض . ص37.
(29) عدنان بن ذريل: برهات تاريخية . ص12.
(30) المصدر السابق . ذاته.
(31) عدنان بن ذريل: في تأسيس النقيض . ص29.
(32) عدنان بن ذريل: برهات تاريخية . ص7.
(33) المصدر السابق . ص7.
(34) المصدر السابق . ص101.
(35) المصدر السابق . ص45.
(36) عدنان بن ذريل: الفلسفة وبرهاتها . ص5.
(37) المصدر السابق . ص5.
(38) عدنان بن ذريل: برهات تاريخية . ص8، 9.
(39) عدنان بن ذريل: الفكر الوجودي عبر مصطلحه . ص48.
(40) عدنان بن ذريل: الفلسفة وبرهاتها . ص5.
(41) المصدر السابق . ص5.
(42) المصدر السابق . ص6.
(43) عدنان بن ذريل: برهات تاريخية . ص27.
(44) المصدر السابق . ص27.
(45) عدنان بن ذريل: الفلسفة وبرهاتها . ص6.
(46) عدنان بن ذريل: برهات تاريخية . ص8.
(47) اللجوس كلمة وتعني العقل. وقد استخدمها المؤلف كما هي جرياً على عادته في استخدام معظم الاصطلاحات كما هي في اللغة اللاتينية أو الأوربيَّة.
(48) عدنان بن ذريل: برهات تاريخية . ص8.
(49) المصدر السابق . ص14.

(50) المصدر السابق . ص14.

(51) عدنان بن ذريل: الفلسفة وبرهاتها . ص3.

(52) يضاف إلى ما ذكرناه ورجحناه من إيمان باللجوس بوصفه عقلاً للوجود كافة... وسقراط الحكيم سوف يولد أفكار هذا العقل في الإنسان. (عدنان بن ذريل).

(53) عدنان بن ذريل: ظواهرية الوجود الجدلي . ص21.

(54) عدنان بن ذريل: الفلسفة وبرهاتها . ص3.

د. عزت السيد أحمد

قراءات... قراءات... قراءات

جماليات الكلاسيكية في شعر

مهد الجمالية ومنابعها:

ظهرت علائم النجابة على الشاعر السوري محمد سليمان الأحمد الملقب (بدوي الجبل) منذ الطفولة، ونظم الشعر في الحادية عشرة من عمره؛ وتنبأ له العارفون ممن سمعوا بواكيره بالنبوغ، وليس من تفسير لذلك سوى الاستعداد الذهني وقوة الطبع، وقد جعلهما حسان بن ثابت عيار الشعر بعد أن رجع إليه ابنه عبد الرحمن وهو صبي يبكي ويقول: "لسعني طائر فقال له حسان" صفه يا بني، فقال: كأنه ملتف في بردي حبره . والحبرة ضرب من ثياب يمنية . فقال حسان: قال ابني الشعر ورب الكعبة".(1).

هذا الاستعداد الذهني لدى البدوي الذي ولد عام 1904 رعاه أب شاعر، فتفيأ البدوي ظلال الشعر العربي القديم، وأحب جمالياته، ووجد مع تنامي وعيه كل الأسباب لاقتفاء أثر هذا الشعر والاقتداء به. وأول هذه الأسباب انعكاس أشعة الشعر القديم على صفحة نفسه الحساسة، وامتلاء روحه المضطرية الشابة بدويّ هذا الشعر وضجيجه، والسبب الآخر المكانة التي يحتلها الشعر في حياة العرب الاجتماعية والسياسية والفكرية والفنية عبر التاريخ. فالشعر كما يقول أبو هلال العسكري: "ديوان العرب وخزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها، فإذا كان ذلك كذلك فحاجة كل متأدب بلغة العرب إليه ماسة، وفاقته إلى روايته شديدة"(2).

ومثل هذا الرأي في الشعر القديم لا نجده لدى النقاد القدامى كصاحب الصناعتين بل نجده أيضاً لدى النقاد المحدثين، فالدكتور طه حسين يحاول تفسير ارتباط النفس العربية بالقديم مشيراً إلى الدور الذي مثلته اللغة العربية، والشعر خاصة، وقد عزز ذلك الميل إلى الثبات والاحتفاظ بالأصول التقليدية رغم كل ما استحدثته الحضارة من تطور مسّ معمار القصيدة التراثية وجمالياتها. يقول طه حسين: "عمر أدبنا العربي بضعة عشر قرناً إلى الآن، واختلفت عليه في أثناء هذه القرون خطوب متباينة ولكنه ما زال حياً قوياً، يستمد حياته وقوته من شخصيته العظيمة، ومن هذه الأجيال التي لا تزال ترعاه وتكلؤه، وتنفخ فيه من روحها فهي تعيش عليه، وتعيش له، وتعيش به، ولذلك فأدبنا تقليدي له طابعه القديم، ولن يخلص منه قط، ولن يستطيع أن يخلص منه إلى آخر الدهر على رغم ما

بذل الأدباء وما سيبذلون من الجهود المضنية"(3).

ولعل منزلة الشعر العربي في النفوس نابع من واقع المجتمعات العربية، ومتصل بأحاسيس الجماعات والأفراد وقد تشربت دماؤهم وأذهانهم وطباعهم أصداء الحرف العربي المنغم المرقق الذي يناغيهم ويناغونه على مدى عشرين قرناً أو يزيد.

أما السبب الثالث الذي عزز ارتباط البدوي بالشعر التراثي فيعود إلى الدور النهضوي الذي جسده هذا الشعر في العصر الحديث، وإلى إسهامه في إيقاظ الوعي التحرري والحفاظ على الهوية العربية.

هذه الأسباب مجتمعة حددت رؤية البدوي المتصلة بالقصيدة التراثية، فقد انطلقت هذه الرؤية من إيمانه بأن هذا النموذج من الشعر الذي يخطه قلمه ويحاكي فيه القدماء هو الشعر ولا شعر غيره ذلك لأنه "يعبر عن الحاجة الروحية التي نشأت في ظروف الصحوة العربية من سبات العصور المظلمة، والسير في الاتجاه المؤدي إلى مداخل العصر الحضاري الساطع الأضواء"(4).

وحرص البدوي على أن يصهر الثقافة التراثية الرفيعة في روحه، ويجدد في رحابها، وواجه الشاعر بهذه الرؤيا التيارات الشعرية الناهضة التي رفعت راية الحداثة والتجديد بعد الحرب العالمية الثانية. فلقد شهد الشعر العربي نوعاً من الانعطاف عصف ببنيته المتعارفة، وكانت إرهاصاته تختمر في صلب القصيدة العربية، وانبنى التأسيس للشعر الذي عرف بشعر (التفعيلة) على إعادة النظر في بناء القصيدة التراثية، جاء ذلك في غمرة التفاعل مع الأدب الإنساني، ومع حاجة الذات العربية إلى التطور والتجدد. غير أن بدوي الجبل ظل على يقينه بأن كل مسٍ بالقصيدة العربية التراثية لا يعبر عن التجديد، وإنما يتمثل التجديد بقدرة الشاعر على أن ينهض بالطاقة الكامنة في القصيدة العربية، وببراعته في دمج جمالات هذه القصيدة بقيم العصر الفنية والفكرية.

الجمالية وخصائصها:

تسم الجمالية شعر البدوي مهما تعددت مواضيع شعره ومنازع هذا الشعر، وظهرت بوادر هذه الجمالية منذ بداية رحلته الإبداعية، وارتبطت بمفهوم الجودة الذي يعني الكتابة الجميلة من أجل قضية نبيلة وجميلة، وبمعنى آخر الفكرة السامية النبيلة في ثوب رائع وجميل. وهذا الحرص على ائتلاف المعنى الشريف واللفظ الشريف هو أحد خصائص الجمالية في الشعر العربي التي أشار إليها النقاد العرب

القدامى، يقول الجرجاني: "ولن تجد أيمن طائراً، وأحسن أولاً وآخراً، وأهدى إلى الإحسان، وأجلب للاستحسان، من أن ترسل المعاني على سجيتها وتدعها تطلب الألفاظ لنفسها، فإنها إذا تركت وما تريد لم تكتس إلا ما يليق بها"(5).

وبلغ شغف البدوي بجمال الديباجة كل مبلغ فقال: "أنا أعتقد أن الشعر العربي لم يستغن في عصرٍ من عصوره عن جمال الديباجة وإشراقها حتى عند الذين نظموا في الفلسفة والزهد إنني لا أقيد أحداً برأيي، ولا اسأل الناس أن يتابعوني عليه، ولكنني أصارحهم أنني لا أستسيغ معنى رائعاً ولا خيالاً رائعاً، إلا إذا جلتهما ديباجة رائعة"(6).

هذه المصارحة التي يبين فيها البدوي فهمه للرائع، تذكرنا ببعض الآراء المعاصرة في علم الجمال، ونجدها في معالجة هيغل لفكرة الرائع حين يقول: "الرائع هو الوحدة الكاملة بين الفكرة والصورة"(7).

وتتبع البدوي الجمال فكراً وصياغة في الفن، والإنسان، والحياة، فلنقرأ رأيه بما يجب أن يكون عليه الشعر:

الشعر أنغام معطرة ... ولؤلؤة وجيد

فرح مقيم في سرائرنا ... وقافية شرود

أوزانه عقد الحرير على العرائس لا القيود

نور تحدده الحروف وتخطئ النور الحدود

والشعر والحسن المدل كلاهما طاغ عنيد(8)

ولنتعرف على رأيه في الجمال الإنساني وذلك من خلال وصفه جمال المرأة، فجمال المرأة في البداية هو جمال الجسد، وهو

بذلك يؤكد شرعية الجاذبية الحسية التي أشار إليها (لوفيفر) متسائلاً: "ألسنا مغرمين ببطلات الفن الجميلات"(9) يقول البدوي:

أحب الحسن في الحدق الرواني ... وفي ثغر الفتاة وفي لماها

وفي نهدي منعمة لعوب ... وفي ماء الخدود وفي لظاها

أعانق قامة فيها وغصناً ... وألثم فيه سالفة وفاها

عبدتك في الجمال ولا أبالي ... ضلال النفس ذلك أم هداها(10)

وهذه الصور الحسية تقليدية مألوفة لم تستطع أن تبعث فينا سوى الانفعال الطارئ والإعجاب ببراعة التصوير، غير أن الشاعر تخطى هذا الوصف التقليدي في ضوء تجربة الحياة التي عاشها، فقد وقف في جنيف مأخوذاً بحسن فاتنة شقراء فتراءى جمالها واحة في صحراء شاعر ظمآن إلى الإبداع، يقول:

هدهد همومك عندي ... على حيائي وصدي

يا ساكب الشعر خمراً ... من شعر ربك خدي

تأنق الله دهراً ... يعيد في ويبدي

حتى جلاني شعراً ... يا حسرة الشعر بعدي

خياله السمح ندى ... ثغري ونمنم عقدي

أنا الربيع المندى ... قارورة العطر نهدي

بيني وبينك حرب ... وهول أخذٍ وردٍ

وغزو قلب لقلب ... فتح يريد ويردي

فناء دنيا بدنيا ... وطي بند ببند(11)

تتراءى الجمالية لنا في هذه الأبيات وكأنها مقصودة لذاتها، فاللقاء طارئ، والبدوي ليس عاشقاً وإنما هو فنان يبحث عن مشروع إبداعي، يغذي خياله المتوفز، فتكون هذه الشقراء الجميلة ربة القصيدة، بحيث يتوحد جمال المرأة وجمال الشعر، وفلسفة الشاعر تقول: "الحسن والشعر ندان لا ثالث لهما، وكلاهما النهلة الصافية من نبع الجمال الأسمى"، نهلة الشعر هي الكلمة الرشيقة والصور المبتكرة، تفنن الشاعر في أوصاف المرأة في هذه الصور وظلت عبادة الجمال في تجلياته الجسدية تفرض نفسها، ولكن هل استطاع الشاعر أن يجسد الخواطر والأحاسيس والمشاعر التي تخامره وتعبر عن رغبته أن يتملك هذا الجمال ويفنى به ويخلقه شعراً؟ هل جمالية الشاعر هي صياغة فنية في صميم الحقيقة النفسية وقد سكنت الفكرة وسكنت النفس إلى طريقة التعبير؟ تقرأ القصيدة ولا تعلم هل خلقت الفكرة الصورة أم خلقت الصورة الفكرة، هل الحسن والشعر ندان؟

ثمة نوع آخر من الشعر الذي صور فيه البدوي جمال المرأة الروحي قد اقترن بالحب المتسامي والمتعفف، هنا كل شيء يصفو، يتلألأ، يخلع ثوبه الجسدي، ويصير روحاً وعالماً من الرموز، والخيالات الغامضة، فتتلامح في هذا النموذج الرومانسية وما تنم عنه من تذوق لجمال الوحدة وروعة الألم، مشفوعة بالرمزية وجمالاتها وما فيها من غموض وإيحاء وصوفية، فيجسد الشعر جدة الشعر جدل اللذة والألم، الغبطة والحسرة، الريبة واليقين، الفناء والموت:

يرافقني سرابك أريحياً ... فأغمر بالرحيق وبالملاب

سرابٌ أسمر القسمات هان ... ندي اللمح وردي الحباب

محقـــاً حقـــد الهجيـــر علـــى الصـــحاري ووحـــــــدتي المريـــــــرة واغترابـــــــي

ســــــرابك رحمــــــة ومنــــــى حســــــان ســــــكبن طيــــويهن علــــــى عــــــذابي

فلـــــو كـــــان الشـــــباب كمـــــا عهـــــدنا وهبـــــــت جـــــــزاء نعمتـــــــه شـــــــبابي

ســــــقى الله الســـــــراب وفـــــــاء قلبـــــــي وعطــــــــر ســــــــريرتي وصــــــــبا ربــــــــابي

ونضّــــــره بأنــــــدى مــــــن دمــــــوعي ودلله بــــــــأنعم مــــــــن عتــــــــابي

بنـــــار تــــــدلهي بـــــــرؤى جنـــــوني بإيمـــــــــاني بحبـــــــك بارتيـــــــابي

بعـــــــزة لـــــــوعتي بحيـــــــاء حزنـــــــي بســـــــكري عنـــــــد لمحـــــك واضـــــطرابي

هــــــواي ســـــــجية وشـــــــباب قلـــــــب وجـــــل صـــــبا القلـــــوب عـــــن التصـــــابي

وقفـــــــت ببـــــــاب جاهـــــــك مطمئنـــــــاً كـــــأن الـــــدهر والـــــدنيا ببـــــابي (12)

الجمالية والكلمة:

يرى البدوي أن الاختيار الصائب للكلمة المناسبة هو الذي يكسو القصيدة الجمال وبغير ذلك لا يكون الشعر، يقول: "لا ريب أن اختيار الكلمة الصحيحة الأنيقة أمر شاق، بل هو سجية تقوى بالمران ولكن المران لا يخلقها، وإذا لم تكن هي الشعر كله، فإن الشعر لا يضوع إلا بعطرها، ولا يفتن إلا بسحرها، فإذا فقدها كان معنى، أو كان خيالاً، أو فلسفة، أو أي شيء آخر ولكنه لا يكون شعراً"(13).

وألح الشاعر على أناقة الكلمة، واستخدم اللفظ ذاته واصفاً به الطبيعة والشعر والإنسان والإله. يقول في أناقة الطبيعة:

تــــأنق الـــــدوح يرضــــي بلــــبلاً غــــرداً مــــن جنـــــة الله قلبانــــا جناحــــاه(14)

وفي أناقة الشعر:

تــــــأنق الشــــــعر للأعيــــــاد حاليــــــة وقطــــف الــــورد مــــن عــــدن وحيانــــا(15)

وفي أناقة الله:

تــــــــــــأنق الله دهـــــــــــــــراً يعيـــــــــد فـــــــــيّ ويبـــــــــدي(16)

ويضفي الإله أناقته على الشاعر"

وأنــــــا المتــــــرف الأنيــــــق ولكــــــن ترفـــــي صـــــاغ فنـــــه الـــــرحمن(17)

وفي سبيل إخضاع الفكرة أو الإحساس لاختياراته اللفظية عمد الشاعر إلى التكرار عله بذلك يخلق مناخاً شاعرياً وإحساسات جمالية، فها هو يضرع إلى الله ويناجي ربه مدركاً أن هذه المناجاة إنما تستند إلى تراث العرب الروحي:

ويـــــا رب لا أقـــــوى مـــــن الطيـــــر عشـــــه ولا راع أســــــــراب الظبــــــــاء غــــــــريم

ويقول في قصيدة ثانية:

ويـــــا رب صـــــن بالحـــــب قـــــومي مؤلفـــــاً شــــــــتات قلـــــــوب لا شــــــــتات دروب

ومرة ثالثة يقول:

ويــا رب عــز مــن أميــة لا انطــوى ويــا رب: نــور وهــج الشــرق لا خبــا

إن جمالية الكلمة لدى البدوي تنم عن معرفة عميقة وواسعة باللغة وأسرارها وهي ضرب من التوسع والتطبيق لخصائص لغوية معينة بحيث يولد الشعر وقد حرص الشاعر على أن يكون للكلمة من الفضل وكرم الموقع ولطف التأثير في النفس بحيث يتفق في جل شعره مع قول الناقد محمد مندور: "إنما الشعر روح وتحريك خيال وبعث إحساس وكم فيه من صيغ جميلة لا تسعى إلى غير هذا"(18). فلقد وضع الشاعر يده على ما في جمال اللغة العربية من إمكانات تعبيرية وجمالية غير مستنفذة فأصّل بذلك تجربته، وظلت الكلمة لديه مفعمة بالديناميكية والأسرار بعد أن أسلمت اللغة له زمامها.

جمالية الصورة:

خضعت الصورة في شعر البدوي لقانون الولادة، واليفاعة، والنضج. فاستمد صوره في بداية رحلته من ثقافته التراثية، واعتمد على صور القدماء كقوله: "رويدك تخفى بالخوافي القوادم "فهو من قول بشار فإن الخوافي قوة للقوادم، وكثرت إبان هذه المرحلة الصور التقليدية التي يسهل علينا أن نرجعها إلى تأثره بسابقيه كالمتنبي، والكميت بن زيد، وأبي تمام، ومثال ذلك قوله "فلسيفه التحريم والتحليل"، "النفر البيض"، "أقمار العلى"، "الكلوم الدامية".

وفي مرحلة تالية خطا الشاعر بهذه الصور خطوة إلى الأمام، فراح يوظفها توظيفاً جديداً، أو يعيد بنائها، يقول:

ومــن هــذه الصــحراء شــعر تبرجــت بــه كــل ســكرى بالــدلال عــروب

ولــولا الجــراح الــداميات بمهجتــي لأســكر نجــداً والحجــاز نســبي

فالشاعر يعيد تركيب الصورة بألفاظ أسلافه (تبرجت، عروب، الجراح الداميات) ثم يتحرر الشاعر بعض التحرر من أسر الصورة المستمدة من الشعراء القدامى، وليرسم صوراً مستوحاة من حياته وتجربته وبيئته وعصره:

وليــال لنــا علــى الربــوة المئنــاف ســكرى نعيمهــا الموعــود

نتهــادى علــى عيــون الأقــاحي ونغفــو علــى شــفاه الــورود

أنشــد الشــعر والشــباب ســكارى مــن معيــد مــنهم ومــن مســتزيد

ولــئن نــالني الشــباب بلــوم فبنعمــى الشــباب أورق عــودي

تتخفف الصورة هنا من ثوبها التراثي وألفاظه الجزلة وتصبح أكثر رقة ورومانسية تشبه إلى حد كبير صور معاصريه كالأخطل وشعراء المهجر. ولذلك كان على الشاعر أن يمضي في سبيله كي يصل إلى الصورة التي تجسد ملكته الإبداعية:

جلــت هــذه الــدنيا لعينــي كنوزهــا لوامــع يغــري برقهــا فأشــيم

أفــانين مــن حســن وجــاه ونعمــة معــادن نــور كلهــن كــريم

ووشــى بــه الألــوان حيــرى كأنهــا ســماء فتصــحو لمحــة وتغــيم

ومــا حيلتــي أن نــم عــن نفســه الهــوى هــو العطــر والعطــر الزكــي نمــوم

ولــو أن شــعري دلــل الــريم نــافراً تلفــت يجزينــي الصــبابة ريــم(19)

تظهر الصورة هنا أناقة ديباجة البدوي، لغته، وروحه الشاعرية، فهو يلجأ إلى تشبيه الحسي بالنفسي، والواقعي بالمتخيل، والمشخص بالمجرد، (فالألوان حيرى) و(الهوى ينم عن نفسه) و(الريم يجزي الشاعر صبابة). ومع ذلك تحافظ الصورة على بعض من عناصر الصورة الكلاسيكية، وتكتسب ثقافة العصر:

يا طفلة الروح حبات القلوب فدى	ذنب لحسنك عند الله مغفور
كأن همسك في رياه وشوشة	دار النسيم بها بين الأزاهير
تندى البراءة فيه فهو منسكب	من لغو طفل ومن تغريد عصفور
رشفت صوتك في قلبي معتقة	لم تعتصر وضياء غير منظور(20)

يمكن أن يكون للحسن ذنب فنغفره، وأن يشبه همس المرأة وشوشة النسائم للزهر، ولكن كيف يمكن أن يكون الصوت خمرة معتقة، يرشفها القلب دون أن تعتصر؟ ألسنا أمام صور جديدة لم تعد وظيفتها زخرفة النص الشعري، وإنما أصبحت جزءاً عضوياً من بنية جمالية تعددت فيها المبادلات الرمزية وامتلكت أفقاً رحباً وشطآن بعيدة يسبح فيها الخيال ولا تعقل إلا بنظر القلب.

عند هذه المرحلة أخذ البدوي يعدّ صوره في مرسمه الخاص، لتعبر عن رؤية شعرية توحّد بين العبقرية والجمال:

العبقرية الجمال تحدرا	من نبعة وتسلسلا من راح(21)

وتؤكد هذه الرؤية أن الجمال جمال الموقف الإنساني فهو يعاتب أبا العلاء المعري لقسوته على المرأة:

إيه رهين المحبسين ألم يئن	إطلاق مأسور وفك سراح
ظفرت برحمتك الحياة وصنتها	عن كل ناعسة الجفون رداح
أتضيق بالأنثى وحبك لم يضق	بالوحش بين سباسب وبطاح
يا ظالم التفاح في وجناتها	لو ذقت بعض شمائل التفاح(22)

شمل المعري برحمته كائنات الطبيعة وضنّ بهذه الرحمة على المرأة، فرأى البدوي أن شيخ المعرة لم يظلم المرأة فحسب، وإنما يظلم الجمال، وعزف عن الصورة المألوفة فقال يا ظالم التفاح، ولم يكتف بذلك فتمنى على المعري لو ذاق بعضاً من شمائل التفاح، وما اختياره لكلمة شمائل سوى الإصرار على الارتقاء بالجمالية ليعبر فيها عن روعة الإحساس وإنسانيته.

وأخيراً فإن شغف البدوي بالجمالية انتهى به إلى التصوف، وما تصوفه إلا وقدة الإحساس والروح الحارة، سواء كانت لهفة الروح للحب الإلهي أم كانت هذه اللهفة تمجيداً للجمال الأسمى:

يرد حسنك أهواء النفوس تقى	ويسكب الخير والأطياب والشهبا
غيب لحبك من نعمى اليقين به	كأنني كاشف عن سره الحجبا
أحبك الحب تأليهاً خلعت به	على تدلهي الإجلال والرهبا
أجل بابك عن طول الوقوف به	فقر الكريم تجلى صمته طلبا

ينقل الشاعر ما في قاموس الصوفيين من مفاهيم: كاليقين، والكشف عن الحجب، والتحول والإجلال إلى قاموسه الشعري، ليوحي بحالة الحدس والإشراق التي تعيشها ذات الشاعر العارفة في تجربتها الخاصة. ولتصبح الصورة مشبعة بالصوفية.

وهكذا تدرجت الصورة لدى الشاعر عبر مسيرتها الجمالية فكانت في البداية صورة تقليدية ثم جنحت إلى الرومانسية، ثم

اتشحت بالرمزية، وانتهى بها المطاف في رحاب الصوفية.

وقصارى القول فإن ائتلاف المعنى الشريف واللفظ الشريف، وجمال الديباجة تجلو خيالاً رائعاً وفكراً رائعاً، واختيار الكلمة الأنيقة المموسقة التي لا يضوع الشعر إلا بعطرها، وتشكيل الصورة الفنية تشكيلاً جديداً غير مسبوق هي أهم عناصر الجمالية في شعر البدوي. وقد حرص الشاعر طوال حياته على أن تعبر رؤياه الجمالية عن شخصيته الإبداعية فكانت جمالية القصيدة (البدوية) ترجيعاً وتنغيماً على قيثارة الشعر العربي، ووشياً جديداً على عباءة القصيدة التراثية، وبفضل هذه الجمالية خلت قصائده من الأجزاء الذابلة والمهلهلة والنافرة التي قد نجدها في شعر غيره من الشعراء الكلاسيكيين. ونكاد لا نعثر له على بيت ينبو عن مكانه أو يخل بالانسجام الذي يؤالف بين أجزاء تلك القصائد، وقد آثر استخدام اللغة الفصيحة، ولم تغره الألفاظ المألوفة، وظل شعره موجهاً إلى النخبة المثقفة، دون أن يفتقد تذوق الجمهور له.

وكما يقول أدونيس: (كان بدوي الجبل الصدر الذي يحتضن جسد الشعر العربي، ويعيد تكوينه في اللغة وبها، أنيقاً، مترفاً، بهياً، عرفت في شعره كيف تكون الذاكرة ذكراً، وكيف تتداخل فيها أصوات الشعراء القدامى وتتآلف، قريبة بعيدة، في صوت واحد. وعرفت فيه كيف يصير الماضي حاضراً دون أن يلبس الثاني ثوب الأول، ودون أن يدير الأول ظهره للثاني، وعرفت كيف يكون الشعر سلكاً ينتظم فيه العقل والقلب، الغضب والحب، المرارة والطمأنينة، كان بدوي الجبل جبلاً لكنه كان في الوقت نفسه موجاً)(23).

ولعل تجربة الشاعر المتفردة، وموهبته الخلاقة، وبراعته في تفجير طاقات اللغة العربية وإمكاناتها الجمالية، قد منحت شعره القدرة على العيش وبوأت الشاعر مكانة مرموقة بين شعراء الكلاسيكية الذين ساروا على نهج البارودي كشوقي وحافظ وعلي الجارم ومحمد البزم وشفيق جبري وخير الدين الزركلي، وقد شجعت جماليته بعضاً من الشعراء على تطوير هذه التجربة وجعلتها أكثر قرباً من روح العصر، ولقد وصف نزار قباني بدوي الجبل قائلاً:

"إنه السيف اليماني الوحيد المعلق على جدار الشعر العربي" وامتلكت جمالية نزار إيقاعات أسلوبية متعددة، وشفافية لغوية مدهشة قد تكون تجربة البدوي إحدى مصادرها.

وظل البدوي على جماليته حتى صمت قلمه عام 1981 عن عمر يناهز السابعة والسبعين وآخر بيتين قالهما في حياته:

سيذكرني بعد الفراق أحبتي ويبقى من المرء الأحاديث والذكر

ورود الربى بعد الربيع بعيدة ويدنيك منها في قواريره العطر

❒

الهوامش

(1) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة . القاهرة 1968 . ص219.

(2) أبو هلال العسكري: كتاب الصناعتين . مصر 1952 . ص138.

(3) طه حسين: ألوان . مصر . دار المعارف 1970 . ص14.

(4) رضوان الشهال: عن الشعر ومسائل الفن . دمشق 1986 . ص240.

(5) عبد القاهر الجرجاني: أسرار البلاغة . القاهرة 1948 . ص20.

(6) بدوي الجبل: مجلة الصباح . دمشق 1943 . ص33.

(7) ك. غ. تشيرنشيفسكي: علاقة الفن الجمالية بالواقع . دمشق 1983 . ص25.

(8) ديوان البدوي . ص152.

(9) أندريه ريشار: النقد الفني . ترجمة صياح الجهيم . دمشق 1979 . ص74.

(10) ديوان البدوي . ص339.

(11) المصدر نفسه . ص373.
(12) ديوان الشاعر . ص398.
(13) بدوي الجبل: مجلة الصباح . دمشق 1943 . ص35.
(14) ديوان البدوي . ص385.
(15) المصدر نفسه . ص132.
(16) المصدر نفسه . ص373.
(17) المصدر نفسه . ص104.
(18) محمد مندور : النقد المنهجي عند العرب . مصر ، بلا تاريخ . ص33.
(19) ديوان البدوي . ص184.
(20) ديوان البدوي . ص413.
(21) المصدر نفسه . ص315.
(22) المصدر نفسه . ص312.
(23) أدونيس: . ها أنت أيها الوقت . دار الآداب . بيروت 1993 . ص24.

سيف الدين القنطار

قراءات... قراءات... قراءات

هموم الوافدين في القصة الكويتيةالمعاصرة

لا يستطيع الدارس للقصة الكويتية أن يتجاهل ظاهرة لافتة، برزت لدى كتاب القصة في الكويت بهذا القدر أو ذاك. إذ لامسها البعض ملامسة طفيفة، بينما أخذت عند البعض الآخر القدر الأكبر من الاهتمام. إنها ظاهرة الإحساس بهموم الوافدين إلى المجتمع الكويتي من شتى أصقاع الأرض؛ ومعايشة هذه الأحاسيس ونقلها بكل ما فيها من ألم ومكابدة.

ولعل القاص والروائي وليد الرجيب كان الصوت الأقوى بين أصوات الأدباء الخليجيين في هذا الجانب؛ ربما لإيمانه أن الفقر ليس له هوية وطنية، ومن هنا فإن هموم الوافدين إلى الكويت من مختلف أنحاء العالم قد تصدرت أعمال وليد الرجيب.

وربما كانت حالات الخوف والإحباط والحرمان التي رصدها هذا الكاتب مستوحاة في معظمها من واقع هذه الشريحة الواسعة التي دخلت جسم المجتمع الخليجي فأصاب بعضها نجاحاً فأثرى، وأخفق بعضها الآخر لدى ملامسة الواقع الصعب، مما شكل صدمة نفسية هي أشبه ما تكون بتلك الصدمة التي أحسها المهاجرون العرب إلى الأمريكيتين في أوائل القرن الماضي.

لكن تلك الصدمة أفرزت أدباً لحمته وسداه المهاجرون أنفسهم، وصفوا معاناتهم، وتحدثوا عن خيباتهم، وتطلعوا إلى أوطانهم بشوق وحرقة لاعنين الساعة التي رف فيها شراع الرحيل، متلهفين إلى خفقات أشرعة العودة. ولقد قرأنا في الأدب المهجري ما عبر عن هذه الحالات خير تعبير.

أما هنا فالأمر مختلف من حيث أن المغربين أحسوا الهم دون أن يعبروا عنه، أو على الأقل لم يصل إلينا إحساسهم هذا إلا

عن طريق الوسط المضيف، وهنا لا بد أن نسجل لوليد الرجيب مأثرة كبرى، مثلما نسجل لغيره من أدباء الخليج الذين أولوا هذه الشريحة من الناس اهتمامهم، وسلطوا عليها كاشفات الأضواء، قناعة منهم بوحدة ألم الإنسان بعيداً عن اللون والانتماء القومي والوطني.

فالجوع الذي يؤلم الأسود يؤلم الأبيض بالدرجة نفسها، والحاجة التي تلح على هذا الإنسان تلح على الإنسان الآخر بالقدر نفسه.

من هذه الزاوية تكتسب أعمال الرجيب الهوية الإنسانية، ولو قمنا بعملية إحصاء قبل أن نخوض بالمسائل التي طرحها الرجيب في هذا الجانب- جانب هموم الوافدين- لوجدنا أن الأعمال التي تناولت هذه الشريحة من البشر كبيرة بحيث تشكل نسبة هامة من أعماله:

ففي مجموعة تعلق نقطة... تسقط طق الصادرة عام 1983 نجد القصص التالية:

الفرصة الأولى أخيرة، الإنسان لا يسمن، الضريبة، تعلق نقطة، تسقط طق.

وفي مجموعة إرادة المعبود الصادرة عام 1989 نجد:

الخبز ينبت في الحجر، الشمس والإسفلت

وفي مجموعة الريح تهزها الأشجار الصادرة عام 1994 نجد: الدم الجاف

أما ما طرحه الرجيب في هذه الأعمال فقد جاء ترجمة صادقة لمعاناة الوافدين بدءاً من أزمة الدخول إلى الكويت والحصول على إقامة نظامية "تعلق نقطة، مجموعة تعلق نقطة... تسقط طق" مروراً بالبحث المضني عن عمل؛ أي عمل تفادياً للعودة الخائبة "تسقط طق، المجموعة نفسها". وانتهاء بالأزمات التي يعيشها الوافدون من أزمات معيشية "الإنسان لا يسمن، المجموعة السابقة" إلى أزمات سكن بما فيها من مضاعفات "الضريبة، المجموعة السابقة". إلى الكبت والحرمان "الفرصة الأولى... أخيرة، مجموعة تعلق نقطة". إلى الاستهتار بأرواح العاملين "الشمس والإسفلت، مجموعة إرادة المعبود. وصولاً إلى الموت بظروف غامضة" الدم الجاف، مجموعة الريح تهزها الأشجار". وسوف أقف فقط عند قصتين من هذه القصص وذلك لإبراز المنحى الفكري والإنساني الحر لدى وليد الرجيب.

أولاً: قصة الفرصة الأولى... أخيرة من مجموعة تعلق نقطة... تسقط طق الصادرة عام 1983.

تتحدث القصة في ظاهرها عن عامل تنظيفات في إحدى دور العرض السينمائية تعرض أفلاماً جنسية، يقرر العامل أن يشاهد المرأة العارية التي يتحدث عنها المنصرفون من العرض، يضحي بجزء من أجره لقطع بطاقة الدخول. ما إن يجلس على الكرسي حتى ينام. ينهض على صوت عامل السينما يوقظه لأن الفيلم قد انتهى وانصرف الجميع.

على أن بيت القصيد لم يكن في نقل هذا الحدث مجرداً. ولو فعل الرجيب ذلك لما كان قد فعل شيئاً، لكنه من خلال امتلاكه لوعي الحدث من جهة، ولأدواته الفنية من جهة أخرى جعل منه عملاً هاماً حينما أراد أن يناقش الحرمان الذي يعيشه هؤلاء المغتربون بمختلف أصناف الحرمان، ولعل أوضح صورة هو الحرمان الجنسي الذي ناقشه الرجيب في هذه القصة الهامة كحاجة إنسانية مستقلة عن أية حاجة أخرى -وكان قد تعرض لهذه المسألة في قصص سابقة في إطار الحرمان عامة- وقد جاءت مناقشته هنا مناقشة بارعة وماتعة بعيداً عن الابتزاز الذي قد يصاحب مناقشة مشكلة الجنس أحياناً، فهذا العامل؛ عامل التنظيفات في دار العرض همشته ظروفه القاسية، فجعلته مع مكنسته صنوين لا يفترقان، وكل اللوحات التي رسمها الكاتب لهذا العامل كانت المكنسة فيها رفيقه الوحيد:

"يحرك المكنسة جيئة وذهاباً" ص13

"يداه تروحان وتجيئان مع المكنسة" ص14

"يداه تحركان عصا المكنسة بعصبية" ص 15

"عيناه تقعان على المكنسة التي يمسكها بيده اليسرى" ص 16

"يشعر بحماس يجعله يحرك المكنسة على الأرض" ص16

"يحزم أمره موقفاً حركة المكنسة" ص16

"يجتاز زاوية بعيدة فيسند المكنسة ويتجه إلى شباك التذاكر" ص 16

ومن خلال مراقبة هذه الصور المتلاحقة ترى أنها لم تأت عفو الخاطر. فالفعل يتصاعد.. يتنامى.. يصل إلى ذروة الانفعال.. ثم ينحدر باتجاه السفح الآخر.

إنه يوازي ميكانيكية الفعل الذي تلبس العامل. ويحدد الرجيب مشكلة هذا العامل في أنه يطبخ السم ولا يأكل منه شيئاً فهو عامل في دار العرض التي تعرض أفلام الجنس دون أن يتيسر له رؤية فلم ولو مرة واحدة. ويعبر عن ذلك عبر مونولوج داخلي: "منذ سنين وأنا أعمل في تنظيف ومسح ردهات هذه السينما، ولم أر فلماً واحداً" ص 14.

وأي الأفلام تلك التي يتحسر على رؤيتها؟ إنها السم الذي أشرنا إليه قبل قليل، يكتشفه من خلال حوارات عابرة يلتقطها بشيء من اللهفة من الذين خرجوا بعد نهاية العرض:

"أرأيتها؟... يا له من منظر مثير!"

"عارية تماماً" ص 13

هذا الجانب من الحوار هو لحظة الانتزاع الأولى من حالة التهميش التي يعيشها العامل. فهل كان هذا العامل في غياب كامل عن إلحاح الجنس؟. وهل أفاق ليجد نفسه في واد والعالم في واد آخر؟! لا أبداً فالجنس هاجسه منذ أمد بعيد: "في حياتي لم أر امرأة عارية... تماماً. أراها في مخيلتي كل ليلة قبل النوم" ص15.

وهو يعيش مع الجنس بطريقته الخاصة: "حتى استهلكت صحتي" ص15 هكذا يصل الكاتب إلى الطريقة التي يفرغ بها العامل طاقته الجنسية دون فائدة. ولقد توصل الكاتب إلى ذلك دون ضجيج، فقفز فوق اللحظات الساخنة التي يعيشها العامل أثناء ممارسة العادة السيئة. وكان يمكن له لو كان من هواة الكلام المجاني أن يستغل هذا الموقف غير أنه تخير الوصول إلى هدفه من أقصر الطرق دون أن يكون ذلك على حساب الفكرة التي رمى إليها بل لعله أوصلها بطريقة أدق.

ثم يقف العامل في دائرة مشكلته؛ فمشكلته أنه لم يتزوج حتى الآن: "ومعظم الناس متزوجون وزيادة على ذلك يشاهدون هذه المرأة العارية، أما أنا فعمري... لو أراها" ص 15.

وهنا يغير الرجيب النمط التعبيري إذ ينتقل من التعبير بالصورة... بالكلمة، إلى التعبير عن طريق الحذف بدلالة السياق، وغالباً ما يكون هذا الحذف أشد دلالة من إظهار الكلمة نفسها وهذا ما سنتبينه بالمقارنة التالية:

"يشاهدون هذه المرأة العارية، أما أنا فعمري.." والمحذوف طبعاً لم "أراها". ولو لجأ الرجيب إلى سد الفراغ بتلك العبارة لتلاشت البهجة، وخفت حرارة الجملة التعبيرية.

أما عن رد الفعل فقد جاء عند هذا العامل عنيفاً شديداً. فعلى حين اكتفى العزاب في قصة أخرى بتعليق صورة مأخوذة من مجلات جنسية فإن هذا العامل قد ترجم رد فعله: "أرها في مخيلتي كل ليلة قبل النوم" ص 15. ثم يفرغ طاقته هدراً: "حتى استهلكت صحتي" ص15.

وهكذا يلجأ الكاتب إلى نوع ثالث وهو التعبير بالإيحاء الشفيف دون اللجوء إلى التصريح بالفعل –العادة السيئة– التي تمكنت من عامل السينما وهنا يعطي الإيحاء مدلوله الأوضح والأقوى.

ويعطي عامل السينما لنفسه تسويغاً نفسياً لإقدامه على مشاهدة الفيلم الجنسي: "على الأقل تكون خيالاتي في سريري مبنية على حقيقة" ص 15. إذا هو يعيش حالة وهم وبالتالي فهو راغب في الانتقال من الوهم إلى الحقيقة، من الخيال إلى الواقع، ولكن ليس بممارسة الفعل حقيقة وإنما بمشاهدته من أجل تمثله كما هو في الواقع. ثم ماذا؟ ممارسة الفعل تخيلاً، وهكذا يظل الرجل في دائرة الوهم وإن ظن أنه سيخرج منها.

وكي نتصور حجم إلحاح الحاجة على عامل السينما هذا فلا بد من ملاحظة أنه قرر أن يضحي ببعض ساعات العمل، وهذا بالنسبة إليه خسارة كبيرة، ومع ذلك:

"طز... على العموم لم يبق من وقت العمل إلا أربع ساعات فليخصمها" ص 17.

ثم يقرر أن يضحي بثمن بطاقة السينما التي ستكلفه الانقطاع عن التدخين. ومع ذلك:

"طز... لن أدخن غداً.. على الأقل حفاظاً على الصحة" ص 17

وتأتي النهاية محبطة على نحو دراماتيكي حينما تصطدم حاجتان؛ حاجة الجنس وحاجة النوم فتندحر الأولى أمام الحاجة الأهم؛ الراحة والنوم من أجل مواصلة جر الناعورة في اليوم التالي. إنها عملية إخصاء حقيقي كتلك التي كانت تمارس مع خدم القصور. والمقص هذه المرة ليس مقص السلطان، وإنما مقص الحاجة، السلطان الأقوى الذي يأتي على كل شيء ولا يبقي للعامل إلا ما يكفل له متابعة مسيرة الشقاء في اليوم التالي.

لقد عبر الكاتب عن النهاية تعبيراً في غاية الإتقان والبراعة. فقد كانت يده مغلولة إلى عنقه وهو يستخدم الخبر المقدم والمبتدأ ضاناً حتى بحروف العطف:

"على الشاشة حركة... كتابات... أصوات".

ثم ينتقل إلى مبتدآت بلا أخبار على طريقة الحذف بدلالة السياق:

"هواء المكيف... الخدر... أضواء الشاشة... عيناه... العمل... التعب" ص 18.

ماذا سيقال بعد ذلك؟! وماذا يمكن أن يضاف؟! قد اكتملت الصورة دونما حاجة إلى كلمة. ويوجز الكاتب أخيراً رد الفعل عند العامل بعد استيقاظه بجملة يتيمة حملت كل معاني الخيبة والخيبات اللاحقة القادمة حينما: "يلتفت إلى عامل السينما مستفسراً بتوقع مؤلم:

-هل ظهرت المرأة العارية" ص 19

ثانياً: قصة الدم الجاف من مجموعة الريح تهزها الأشجار الصادرة عام 1994

ولعل هذه القصة من أهم ما كتب وليد الرجيب حتى الآن من حيث بناؤها الفني وغناها الدلالي الذي يجعل لكل عبارة فيها وظيفة بعيدة. وبذلك يكون قد ابتعد عن الإسراف اللغوي ومجانية التعبير.

تتحدث القصة عن مقتل أحد العمال بظروف غامضة. إذ يكتشف زملاؤه عمال الميناء جثته على الرصيف. ويضع الكاتب هذا الخبر في إطاره المأساوي كي تكتمل جوانب اللوحة الأولى التي أراد الكاتب رسمها:

-سقوط طير من السماء ظل يفتح منقاره دون صوت.

-صناديق مكدسة لفظتها البواخر.

-انعكاس أشعة الشمس يعمي العيون.

-روائح الزيوت والملوحة الحاذقة.

-الباخرة تقف في بلادة.

-العمال يسيرون بحيوية بطيئة.

-ظلهم قاتم.

كل هذه المعطيات حشدها الكاتب لتكون تهيئة نفسية تقود إلى الحدث المفجع الذي أظهره الكاتب مكتملاً بكل شروطه المأساوية حينما كشف لنا عن: "إنسان مهشم الرأس وجهه إلى الأسفل، بينما تناثرت قطع من دماغه والتصقت ممزوجة بخصلات من شعره بالصناديق الخشبية ص 28.

هذه الصورة على مشاعيتها وفجائيتها كانت موظفة توظيفاً مناسباً. فعلى الرغم من أنها أسهمت في خلق مشاعر عدائية يقف الكاتب خلفها؛ إلا أنها كانت بمثابة الصدمة الكهربائية التي من شأنها أن تيقظ القلب الذي أوشك أن يقف.والأحاسيس التي كادت تتلاشى.

ولقد ساهمت ردود الأفعال لدى العمال في توضيح القصد الذي رمى إليه الكاتب؛ ففي حديثهم عن المشهد بدأ العمال يضعون الاحتمالات التي ينضوي تحتها موت العامل، وكانت التصفية الجسدية هي الاحتمال الأخير والأنكى والأضعف الذي وضعه العمال في حساباتهم، وهو يمثل رد الفعل الطبيعي. لقد نفوا هذا الاحتمال بادئ الأمر: "هل تعتقدون أنه قتل؟ ص30. لكن الخوف والذعر من المشاركة في حديث كهذا بتعبير الكاتب جعلهم يعدلون استنتاجهم: "أم أنه انتحر" ص 30. ثم عدلوا عن

فكرة الانتحار هذه إلى فكرة أخف منها: "أو سقط" ص 30.

وحين فكروا في الانتحار بدؤوا يبحثون عن أسبابه ودوافعه. ومن خلال هذا البحث استطاع الرجيب أن يدخل دخولاً هادئاً إلى معاناة هذه الشريحة من الناس بعيداً عن الاستعراض:

* فالشركة لا تعطي العمال مستحقاتهم؛ ورد ذلك على لسان أحد العمال: "ربما السبب عدم استلامنا لرواتبنا منذ ستة أشهر" ص31.

* وأسر العمال تتعرض للإهانات. على لسان أحد العمال أيضاً: "فزوجته تعمل خادمة، وربما اعتدى هذا المخدوم على زوجته، وهذا سبب كاف للانتحار" ص 32. وبناته اللواتي تركهن في البلد عرضة للنيل منهن، كما ورد على لسان أحد العمال أيضاً.

وحينما أراد الرجيب أن ينفي فكرة الانتحار أصلاً لجأ إلى العامل الذي: "بال في البحر حيث الأوساخ والزيوت وبقايا الطعام تتراقص بين الباخرة ذات السلسلة الصدئة وبين رصيف الميناء" ص 33. وهذا العامل كما أراده الرجيب إنما يبول على كل هذه التقديرات الساذجة التي قدرها زملاؤه.

فزميله المقتول لم ينتحر، ولم يسقط. لقد مات مقتولاً حسب توجس أحد العمال: "ماذا لو قتل؟". وهذا السؤال يحمل في معطفه التقرير: "هل تذكرون قبل أسبوعين عندما استدعاه المسؤول واتهمه بأنه شيوعي لأنه حاول أن يحرضنا على الإضراب" ص 33. وأخيراً يصل العمال إلى الحقيقة الحاسمة: "إذا هي جريمة.. جريمة قتل" 34.

إن احتمالات سبب الموت جاءت متدرجة، منسجمة مع طبيعة تكوين الوعي لدى العمال، إذ يكون في البداية ساذجاً ثم لا يلبث أن يسير باتجاه العمق، آخذاً المنحى الطبيعي، منسجماً مع طبيعة التطور بشكل عام.

هذا عن احتمالات سبب الموت، أما عن ردود الأفعال فقد أتت متدرجة هي الأخرى ومتوازية مع الاحتمالات:

* اكتفوا أولاً بالأسئلة: ماذا سنفعل الآن؟"... "ما العمل" ص 29.

* ثم انتقلوا إلى ما هو أكثر جرأة "يجب أن نفعل شيئاً" ص35.

* ثم عقدوا العزم على المواجهة "سنواجه... كلنا سنواجه" ص 35.

ولكن ماذا كانت النتيجة؟ إنها لقمة العيش التي هدد بها المسؤول رافعاً رايتها:

"سأفصل كل من تقاعس منكم..." فتحرك العمال ببطء وسار كل إلى عمله" ص36. لقد كرس الرجيب بهذه النهاية صورة الإحباط الذي يلازم أبطاله المسحوقين.

بقي أن أشير إلى بعض الرموز غير المجانية التي لازمت هذا العمل الجميل:

* فثمة نوارس "فردت أجنحتها وظلت معلقة في الهواء، فيما عيونها تبحث عن طعام في البحر" ص 28. إنها نوارس من بلاد شتى جاءت تطلب العيش في هذا الخضم الزاخر. إن صورة العمال الوافدين لم تغادر مخيلة الرجيب وهو يجعلهم نوارس تبحث عن الطعام وتتلقف الفضلات؛ وأية فضلات؟! تلك التي يقذفها بحار أجنبي. وينبغي ألا تمر كلمة "أجنبي" مروراً عابراً؛ هذا الذي جاء هو الآخر من وراء البحار، ولكن ليستأثر بكل شيء، ثم يرمي فضلاته "لتنقض النوارس بتهافت عليها".

وإذا كانت النوارس قد انقضت ووصلت إلى الفضلات في عرض البحر فإن الزرزور –الطائر المحلي– "ظل يقفز برجليه على رصيف الميناء دون أن يستطيع القفز في الماء مثل طيور النوارس" "ص30. إن مشكلة هذا الزرزور أخطر من مشكلة النوارس؛ فالشاطئ شاطئه والمياه مياهه ومع ذلك ظل عاجزاً عن الوصول.

* "وثمة ذبابة تحوم على دم الميت ثم تهبط قربه تتحسسه بخرطومها" ص30. فهل كانت صورة الذبابة للترفيه؟ أبداً؛ إنها جاءت لتلعق دمه، وربما قتل هذا العامل من أجل ذلك. ثم لم يفلح أحد العمال في طردها، ربما لأنه حرك يده فقط، ولو فعل أكثر من ذلك لهربت. "إذ ظلت مصرة على البقاء قرب الدم ولم يتحرك سوى جناحها" ص 30. أية قوة تمتلكها هذه الذبابة القادمة ربما من وراء البحار أيضاً مع ذلك البحار الذي رمى فضلاته لتخطفها النوارس.

* وثمة "باخرة بعيدة أطلقت بوقها بصوت مكتوم، فارتفعت النوارس في الهواء أكثر" ص 32. من أين جاءت هذه الباخرة؟ وماذا تحمل؟ وماذا ستأخذ؟ ولماذا خافت النوارس منها فارتفعت أكثر؟. كل هذه الأسئلة تبقى مشروعة أمام عملية التصدي لفهم هذه الرموز التي وشى بها الرجيب عمله الجميل.

* وثمة سؤال آخر: هل جاء صمت العمال مصادفة مع زعيق النوارس غير الواضح " صمت العمال، بينما أطلقت النوارس زعيقاً لا يمكن تمييزه إن كان فرحاً أو انزعاجاً" ص 34. وللإجابة عن هذا السؤال لا بد من ملاحظة عناصر الصورة الثلاثة:

1) صمت العمال
2) زعيق النوارس
3) ازدياد تراكم أسراب الذباب على الدم الجاف.

وبتقديري فإن كل عنصر كان يقود إلى ما بعده، ويرتبط به بعلاقة جدلية: فصمت العمال أدى إلى زعيق النوارس، ولأن الزعيق لم يكن واضح الهدف "لا هو فرح ولا انزعاج" ص 34 فهو عديم التأثير. الأمر الذي "جعل الذباب يطمئن فتتكاثر أسرابه وتتراكم على الدم الأسود المتخثر" ص32 بعد أن كان ذبابة واحدة في البدء.

* وأخيراً هذه العلاقة بين النوارس والباخرة التي ما إن تطلق بوقها حتى تضطرب النوارس وتطير متفرقة. إنها الفزاعة التي تقف بكل ثقلها وسط البحر لتلوح بعصا الطاعة كلما اقتضى الأمر.

* وينبغي ألا تذهب عن البال صورة أحد العمال وقد بال في البحر حيث كانت الأوساخ والزيوت وبقايا الطعام تتراقص ص 33. إن إقدام العامل على التبول في البحر يمنحنا الاعتقاد أن أي فعل غير الفعل "بال" لا يمتلك القدرة على التعبير عن حالة الاحتقار التي يعيشها هذا العامل إزاء آراء زملائه الساذجة والتي لا تمتلك وعيها.

وفي النهاية فهذه قراءة ليست نهائية؛ بمعنى أنها مفتوحة على العديد من الاحتمالات، وأن القارئ لمثل هذه الأعمال مدعو للمساهمة في بنائها باعتبار شراكة القارئ للكاتب في بناء الحدث وفهمه واستيعابه.

- فوزات رزق

□□

قراءات... قراءات... قراءات

حسن حميد[1]

بأمطاره .. وأحزانه... وفراشه

(مطر وأحزان وفراش ملون) هو عنوان مدهش بقدر ما هو مباغت، وجميل! والعنوان ظل حاضراً في ذاكرتي مدة طويلة، قبل أن تتبلور فكرة كتابة دراسة عن الكتاب تنطلق من العنوان. لهذا سأحاول قراءة الكتاب من خلال عنوانه. والكتاب مجموعة قصصية للأديب المعروف (حسن حميد).

**

سأبدأ من القصة التي حملت عنوان المجموعة: (مطر وأحزان وفراش ملون)..

أول مفردة في القصة (مساء) أي عندما تتوارى الألوان ويكمد لونها بالتدريج ليعم السواد، وفي الظلمة لا تعود ثمة ألوان.

والحاضر في هذه القصة هو المطر الذي يبلل كل صفحاتها، بل صفحات القصص جميعها.

بطل القصة هو (عبود فياض) –في كنيته مدلول مطري– الذي يسير على أرصفة (عارية تغتسل جهاراً برذاذ المطر دونما سياج أو ستار) فالأرصفة مكان للحرية والتحدي والانطلاق، لا سيما إذا كانت أرصفة مغسولة بالمطر. ومعظم قصص المجموعة تنطلق أحداثها من الشوارع والأرصفة التي يصفها (حسن حميد) على لسانه بطله بـ(إنها سلالم للرغبات والأمكنة!) لأن بطل القصة لا يمتلك ثقافة تخوله النطق بهذا القول!

تبدأ القصة بخروج (عبود فياض) من حانة (العش) التي يصفها (ميمون) وهو نادلها العجوز بقوله (ذات قلب أبيض مغسول بماء) فالأبيض لا يحوي أي لون، فالناس يأتون للحانات ليشربوا، ولينسوا ما مر معهم. أي يريدون نسيان أي لون. كي تتحول نفوسهم إلى بياض لا تشوبه ثمة ألوان. واللون الأبيض هنا مغسول بماء، وهذا الماء قد يكون ماء أو مطراً. فالمطر يغسل المدينة بشوارعها كما يغسل (عبود فياض) عله يعيد كل شيء أبيض نقياً دونما ذاكرة، لا سيما إذا كانت ذاكرة يعشش فيها الحزن القاتم.

وبما أن (عبود فياض) طوال زمن القصة خارج أي حيز مكاني مغلق، فقد (لفه المطر بحنو لم يعرفه من قبل.. فابتل بنشْوة لا تصدق. وأحس أن المطر صديق أليف حنون) فالمطر صديقه لأنه يرافقه طوال الشتاء وهو يجوب الشوارع باحثاً في الحاويات عما يصلح للبيع. ولكن هذا الصديق قد يخذله كما خذلته الحياة (وأطلق تذمره معاتباً صديقه المطر.. الذي أفسد يباس الخبز). ومع ذلك لا يكره المطر بعد طول عشرة، فهو لا يعرف سواه في الشوارع التي يجولها طوال اليوم، لهذا يجد في المطر خاصة، وبالماء عموماً، كل مظاهر البهجة، فهو يتوق لـ(أنثى كالبحر من زبد وموج) فالمرأة يشتهيها في ماء البحر الذي له طعم الجسد المالح. فيتذكر حبيبته (رمانة) التي واعدته ولكنها لم تأتِ. فغنى للمحبوبة بغيابها (رمان يا رمان يلي لونك دم) فالحبيبة مثل الرمانة فلونها مشوب بحمرة لون الشهوة، وكذلك لون الدم.

فالدم الذي له سيولة الماء، حاضر أيضاً. فبعدما سمع (عبود فياض) صوت انفجار رهيب كان مصدره إحدى الحاويات،

حدثت الكارثة (فقد وجد الجواد مطروحاً على الأرض، ينتفض بارتعاش بطيء، والعربة قد ارتمت عليه، وخيوط المطر تنحدر من ذراعيه المشدودتين إلى ظهر الجواد!) فهرع إليه ليساعده في الوقوف (إذ من العيب عنده أن يظل جبول في كبوته.. إن كبا! بل من العيب أن يستسلم لرخاوة المطر ودفئه.. فيتماوت في رقدته! ولكم أفزعه، وشل حركته. لمس يديه.. حين وجد الجواد من غير رأس!!) فعاف مساعدة الجواد الميت لأنه أدرك أنه لن يقف بعد اليوم و(صرخ عبود، واستنفر عويله، وبدأ اللطم.. حين رأى الدم!، دم الجواد وهو يسح ويجري في مسارب المطر) فالمطر يمتزج في المدينة بالدم.. بالموت، وليس بالحياة. كما في الريف!

والقنبلة التي كانت مرمية في حاوية القمامة وانفجرت بالجواد (جبول) كان صوتها قوياً فـ(أطلت النسوة بقمصانهن الشفيفة الملونة.. من النوافذ والشرفات، وتصايحن، وتساءلن، وزجرن أولادهن الذين نفروا من فرشهم باكين سائلين، وتأسفن لانقطاع حبل النوم، وعلت الأدعية.. رغم المطر، والبرد، والريح الثلوج!) فالنسوة يرتدين قمصاناً ملونة وشفافة، حيث يمتلكن مسرات كثيرة، فهن يطللن من فوق، من منازلهن الدافئة، حيث الأسرة دافئة وفيها يكثر النوم وممارسة الجنس، خاصة أيام البرد.

(تقدم الوقت، وازداد المطر، وتكاثر الناس) ولكن لم يكترث أحد لأمر (عبود فياض) أو يواسيه، أو يفكر معه، كيف سيقضي حياته دونما جواده (جبول) الذي كان يعمل معه ويؤنس وحشته فـ(فاضت عيناه بالدمع. وما عاد يرى أو يسمع شيئاً! ود لو كان بمقدوره أن يضبط دمعه.. لا لأن الرجال لا يبكون، وإنما لأن دمعه حامض، والحامض حامض!! لكنه ما استطاع، وظل المد يتكاثر.. حتى غمره!) ومع قطرات المطر ودموعه الحامضة ذاب تماماً. وبعدها فطنوا أن للعربة والحصان صاحباً، فبحثوا عن ذاك الصاحب ولكنهم لم يعثروا عليه. فظنوه فر هارباً بعدما قام بعمل تخريبي (إذ لم يجدوا إلا ملابسه، بعدما أذابته حموضة دمعه. وجدوا ملابسه وقد تهرأت، وتكومت مبتلة على طرف الرصيف! وجدوا سترته مغلقة على كنزتين سميكتين من الصوف، فوق قميص أخضر مغلق بأزرار ألوانها متعددة، وأطراف السترة وقد انسدلت على سروال كاكي) وكان قميصه الأخضر مبشراً بربيع تزهر فيه فراشات ملونة ستخرج من المطر، مثلما خرج الفينيق من النار!

وتتألق القصة في نهايتها الرائعة (في الصباح، وجد أطفال شارع سليمان القانوني مجموعة كبيرة من الفراشات الملونة.. راقدة في هجعة واحدة.. في المكان الذي كان يجلس فيه عبود الفياض قرب الحاوية.. وقد ابتلت الفراشات وتورمت عيونها وانتفخت. وما إن لامستها أكف الصغار.. حتى استيقظت. رفرفت بأجنحتها.. ودارت حول المكان بتحليق بديع، ثم.. طارت) إلى مكان ما. ولكن المأساة ظلت في قلوب القراء!

**

قصة (معها.. في مساء ماطر)..

عنوانها يلتقي مع عنوان المجموعة حيث مفردة (مطر) مكررة في العنوانين. أما مفردة (مساء) فتلتقي مع مفردة (أحزان) أما (معها) فتشبه مفردتي (فراش ملون) والعنوان يعطي إيحاء بمشاعر الحب الحزين، فالمرأة حاضرة، ولكن مع أضواء خافتة، وبرودة شتوية. والمطر يبدأ من عنوان القصة ليواصل هطوله طوال السطور، وهو مطر حزين لأنه يهطل زمن نهوض الأحزان، أي وقت رحيل النهار (هي ذي أمسية) (تذوي بين يدي) فالمساء عادة تكون فيه الـ(أماني.. الباردة) خاصة (وقد اشتد المطر، وهاجت الريح) فالريح هنا عامل إضافي في شدة صقيع البدن والروح.

بطل القصة (خميس الشايب) كنيته (الشايب) أي من كبر عمره ودنوّه من الموت باقتراب مساء وبياض شعره. فالزمن حاضر بقوة في هذه القصة، فقوتها مساء ليلة رأس السنة. حيث مضت سنة من الحزن وأتت سنة لا تبشر بغير الحزن. و(القاص) يجعل بطله (خميس الشايب) يصف نفسه (قدمان للحزن، وكفان للخيبة. والليلة رأس السنة الجديدة. أريد الاغتسال.. من أوجاعي، وعثراتي الماضية، أريد أن أفرح) فـ(خميس الشايب) يشعر بحاجة للاغتسال بالماء كي تزول الأحزان التي تشوب روحه، عله يشعر ببعض الفرح. ولكن بأي ماء يغتسل ومطر السماء يعمده؟! ولكنه مطر لا يبعث على السعادة، لا سيما أنه بارد ويهطل قبل حلول الظلام.

فـ(خميس الشايب) في حالة حزن مسائي. كسائر شخوص المجموعة. وهو وحيد مثلهم، برغم ازدحام المدينة (تجاهلوني تماماً، كأنني غير موجود) فهو منسي في الشوارع التي يمشي عليها القراء في القصص جميعها.

وفي دوامة معاناته، يرى (خميس الشايب) امرأة جميلة (تسير تحت المطر غير عابئة بالناس، والبرودة، والريح اللعوب) إن كل مظاهر الطبيعة التي تشعره بالكآبة لا تضير فرح هذه المرأة السعيدة. فيهتف (أحسدها على تمتعها بالمطر) ويتأملها بشغف

(تبدو لي وكأنها سارت طويلاً تحت المطر.. فثيابها مبتلة) وجسدها المبلول يثير المتعة المشتهاة، فيدنو منها عله يقتبس جذوة من سعادتها. وهي لا تصده، بل تحادثه ببساطة، وعندما تسأله، يصرخ (أجيبها بحرارة) فلقد شعر بالدفء معها. وفشلت الريح والمطر والمساء في جعله يحس بالبرد. فلقد صار يحلم معها (سأجد لرأسي صدراً دافئاً) معللاً نفسه بنسيان كل الحزن والبرد على صدر الأنثى الدافئ. وهذه المرأة بحضورها الجميل لا نعرف اسمها، كأن (القاص) أتى بها فقط كي يشرح بقلمه شخصية (خميس الشايب) الذي يجاورها، كما يحادث نفسه (أتأسف لها لأن المطر بلل ثيابها وشعرها.. فتبتسم. انتظرها لتتأسف لي.. لأن المطر بللني أيضاً، لكن انتظاري يطول) هنا نلاحظ أن الفروق تبدأ بالبروز. فحالة معايشة المطر لم تكن واحدة للطرفين، فهي (قررت أن تفاجئ أصحابها الساهرين بمنظرها المبلول، فأبتسم وأنا أنتهز فرصة التمعن بجسدها الذي بدت مفاتنه، بعدما لصقت الثياب عليها). فهي تعتبر المطر أحد أنواع الترف، والترف يأتي بعد الإشباع. بينما هو رآها فرصة لرؤية تفاصيل جسد المرأة المفتقد، في دلالة واضحة على الحرمان الذي يعانيه.

وعندما يتحدثان عن الألوان يقول لها أنه يفضل (الأحمر. والأخضر..) بينما تخبره (الألوان الأحلى هي الموف، والسكلما..) فهو يفضل الألوان الفطرية، حيث دفء الأحمر، وعطاء الأخضر. بينما هي تفضل الألوان المركبة والممزوجة.

ويقدم لنا (حسن حميد) طبيعة تصوره للجمال الأنثوي من خلال أبطاله (بدا وجهها الواسع الطويل لامعاً متورداً.. كأن الدموع غسلته للتو) فرجال المجموعة يجدون المرأة المتماهية مع المطر أكثر أنثوية. برغم أن جمالية المطر تختزل حزناً، لهذا قطرات المطر تتشابه كثيراً مع دموع العيون. فالحب المؤثر في النفوس هو الحزين أبداً.

و(خميس الشايب) كان طوال الطريق يحلم بالارتواء (ومن رؤيتها تحت أضواء مبهرة، داخل بيت دافئ. سأنزع عنها ثيابها المبللة قطعة قِطعة. وسأمنحها كل الدفء الذي اختزنته الروح لأنثى حقيقة. سأنشف شعرها ووجهها بخفيف أنفاسي).

ولكن عندما تصل هذه المرأة إلى مبتغاها (باب خشبي عال، مزين بالنقوش والرسوم) لا تدعوه كما خمن، فالباب عال وهو من الطبقة الدنيا، والباب مزركش بالنقوش والرسوم، وهو من طبقة لا تعرف هذا البذخ. فتتركه (بكآبة إضافية، وإحباط جديد).

وبرغم ذلك فـ(القاص) يترك باب العزاء موارباً حيث يذكر (خميس الشايب) أنه عندما سيعود لغرفته، حيث (جارتي العجوز التي تنتظرني كأنني ابنها الوحيد.. وكتبي، وزهور الأقحوان، وفراشي، وعشاء عامي الأخير!!) مع التنويه أن زهر الأقحوان أبيض، أي له لون الثلج، والشيب.

والقصة ختمت بجملة (عامي.. الأخير!!) فكأن البطل يريد أن يكون هذا العام عامه الأخير.. بعدما فقد كل الدفء المنتظر، وربما الحلم بقدوم الفراش الملون!

**

قصة (المساءات)..

أنه عنوان حزين تماماً. فهو يوحي بأن الزمن توقف عند المساء الذي يسبق الظلام الدامس ويمهد له. لهذا فالمساء أكثر الأوقات تحريضاً على الكآبة حيث نرى النور ينسحب أمام جهامة الديجور القادم، وهذا ما استثمره (حسن حميد) بفنية عالية في أغلب قصص المجموعة.

والإهداء عنوان آخر، إلى حد ما. فهذه القصة مهداة (إلى المعتقلين العرب في سجون فلسطين) فيؤكد لنا (حسن حميد) كم هي (المساءات) طويلة وكثيرة!

وبرغم (المساءات) الكثيرة تبدأ القصة بجملة (في الصباح) ولكن لن يدل ذلك على نقيض العنوان، طالما الصباح في (القاووش) ففيه يحدثنا الراوي بطل القصة (عباس الحسن) عن (حيطان جرداء، لا شيء عليها، لا صورة، ولا إعلان، ولا نافذة! ومساحات شاسعة من البلاط المكشوف المعتم، والقطع العديدة من السقوف الرمادية الطويلة الخالية) ففي السجن لا لون لغير الأسود. وأيضاً الرمادي الذي أخذ اسمه من بقايا الاحتراق. وثمة إشارة للون الأخضر المفتقد دون ذكره (نبت، لديهم من دفء وحنان) فبهذه الجملة الشفافة يعبر القاص عن السجناء الذي يجدهم طيبون، فكلهم أبرياء، والسجن هو المجرم الحقيقي.

وبرغم كل شيء يواصل (عباس الحسن) أحلامه بالحرية، ويرى أن خارج السجن كل الألوان جميلة فحتى اللون الرمادي خارج السجن (كأنه اللون المتمم لقوس قزح)!

وحتى داخل السجن يتحدث (الكاتب) عن (عويل الريح، وتساقط الأمطار) و(الشوارع التي لا يعيرها البشر انتباهاً) في تيمة تصبغ قصص المجموعة، مهما اختلف زمانها ومكانها.

ويسترعي انتباه السجين (عباس الحسن) أحد السجانين الذي –يبالغ في تأنقه ونظافة شكله الخارجي في تعويض لا شعوري عن القذارة الداخلية– (يلبس قميصاً توزعت مساحات نقاط حمراء وسوداء) فالسجان لا يعرف من الألوان سوى لون الشيطان، ولون الدم، وطبعاً ألوان الاضطهاد والتعذيب. فليس في السجن غير القبح (عفونة الأرضية التي غيرت ألوانها كثيراً وسواد الحيطان).

ووسط كآبة الرمادي وعدمية الأسود يظهر بوضوح اللون الأحمر (كتابات الحيطان المرسومة بالدم) فلون الدم الأحمر يطغى على الألوان جميعها. أما إذا كان اللون الأحمر لغير الدم، ...... فهو مثله كسائر الألوان (أتذكر أن لونه كان أحمر، أما اليوم فما عاد لونه يبين) ويظل للدم ولونه قدسية معينة (رأيت جروحي وقد تخثر دمها) ولأن للجروح قدسيتها عمدت (بالماء) فالماء يأتي من السماء مطراً علّه يغسل قذارة الأرض من عليها. وبرغم وساخة السجن لا تمسح الجروح بغير (الخرق النظيفة).

أما التحقيق فيتم دائماً (قبل شروق الشمس) التي تنير الألوان جميعها وتدحر السواد بعيداً. لأن المحققون هنا كالوطاويط يخشون الشمس والنور والحقيقة، فيتمسكون بالليل حتى لحظاته الأخيرة (فيطلبونني لأظل معهم طوال الليل. هم يسألون ويضربون).

ويحلم (عباس الحسن) أن يتحول عندما تشرق شمس الألوان المنيرة إلى (شجرة خضراء ذات ظل، يستظل بي الناس فيؤنسون وحدتي) كما أنه يريد أن يظلل الآخرين بفيئه، فهو لا يمثل حالة فردية. ويحلم أيضاً بأن يكون (عمود نور، يألفني الأطفال في الليالي، فيلعبون حولي ويمرحون) فهو يأمل أن لا يخشى الأطفال في المستقبل ظلمة الليل طالما هناك ثمة ضوء. بل يؤكد أيضاً من خلال الأطفال أن المستقبل قادم لا محالة (سأهيئ نفسي لأغني مع الأطفال في الأمسيات القادمة).

**

قصة (الساعات الأخيرة من الليل)..

عنوان القصة يدل على زمن تجاوز المساء. ومع هذا فأحداثها تجري مساء كأغلب القصص (تبدو حزيناً هذا المساء. دع حزنك لمساء آخر) وبالطبع المساء حزين (كنت، ساعتئذ حزيناً، وكانت حزينة ومتعبة. حتى الأزقة.. التي طالما عبرناها–بدت حزينة هاجعة) وهذه الفقرة على قصرها ترد فيها مفردة الحزن باشتقاقاتها ثلاث مرات. كما ترد في الفقرة مفردة (الأزقة) المرادفة لمفردات الشوارع والأرصفة التي تتخلل بوضوح سطور الكتاب، حيث (التطواف الطويل في شوارع المدينة) وبالطبع الفصل شتاء (كانت شفاهنا وأطرافنا ترتعش من البرد).

وربما كتب الأديب (حسن حميد) هذه المجموعة في فصل الشتاء، في أمسيات ماطرة، وربما بعد جولات في شوارع وأزقة دمشق. ولا أعرف هل تقصد الأستاذ (حسن حميد) الأمر في هذا الكتاب أم أتى عفواً.

ومصدر الدفء الوحيد هو المرأة (أحسست أن أنفاسها حارة، ودافئة) ربما لأن كل أبطال القصص من الرجال (وقد سيلت الكثير من دفئها ومنحتني إياه ذلك المساء) والمرأة مصدر التعزية الوحيد (لا بد أنها عازمة على طرد حزني).

أما هاجس الفراق فيبرز بوضوح في هذه القصة (جئت لكي أودعك) وإن كان الافتقاد إلى الطمأنينة هاجس أساسي لأبطال المجموعة (ولكنها لا ترحل وقد عرفت أنني مبلول بالحزن) فالحزن، والمساء، والمطر، وأيضاً الفقر، عوامل متلازمة، بل من أساسيات النص القصصي للمجموعة (أنا لا مال لديّ غير راتبي) والمنكسر يجب أن يكون مبلولاً بالمطر خاصة وقت المساء. وحتى إذا كان ثمة ضوء في المساء، فهو ضوء واهن فقير (وطفقت أمشي في شوارع المدينة وقد أعجبتني بسكونها المطلق، وأضوائها الكابية) فالأسوار عالية، وثمة (جدار مسيَّج بزهور الياسمين) وهل تقدر زهور بيضاء صغيرة على هدم السياج؟! وإن (كان الصبح يبني ضوءه خيطاً خَيطاً).

**

قصة (أشواك وأموات وحارس مجنون)..

تبدأ القصة بجملة (إذن، قبل رحيل الشمس بقليل..) فالمساء هو زمن المجموعة. ولكن المشهد هنا جماعي. فيصور (القاص) أبطاله بقوله (عيونهم دامعة، محمرة) فإذا لم يكن اللون الأحمر للدم، فللعيون الحزينة. أما عيون الراوي فلا ترى ثمة ألوان (اسودت الدنيا في عيني) ولا يحمل الراوي أي اسم، فهو ميت، والأموات كما يرى (الكاتب) لا يحتاجون للأسماء، فلن ينادي عليهم أحد!

وأما الطقس فشتوي (اصطفاق الأوراق المتطايرة من قبر إلى قبر، وصفير الريح أيضاً) وتكررت مفردة (قبر) بجملة واحدة مرتين، فالموت يبرز هنا بشكل واضح، ويطغى على كل التفاصيل. وإن كان الموت يتخفى في باقي القصص (رأيت شجيرات قليلة من الحور متلاصقة، كأنها تخشى الظلمة الزاحفة فوق نسيج الضوء الفضي المطفأ) فالغابات ماتت بدورها. والظلمة تزحف كما الأفعى محاولة اغتصاب الضوء، فالنور مطفأ رمادي، كأنه احترق حزناً، ويوشك أن يموت بدوره.

بعد هذه المشاهد المأسوية لا يفاجأ القراء إذا كانت الأحداث تجري في مقبرة. ولكنهم يدهشون عندما يكتشفون أن أحد الأموات هو الراوي الذي يحدثنا عن موته (كان المشهد حفنة من الدموع، والأحاديث الحزينة والنواح الطويل، والذكريات البعيدة المزعجة) ولكن الميت سرعان ما يشعر بالوحدة عندما يتركونه جميعاً ولا يبقى عند أحد، فحتى والدته رحلت، بل حفار القبور لا يكترث لأمر بعدما أخذ أجرته (مضوا.. وظللت وحيداً، وسط هذا الظلام) فيخرج الميت من قبره قاصداً أحباءه، ولكنه يجد أنهم نسوه ولا يأبهون لأمر إنسان ميت (استشعرت بموجة برد بدأت تدخل إلى أعماقي.. لذلك طويت قامتي قربها، وبكيت).

فالحزن بارد، ويميت كل مظاهر الحياة (هرولت بجسدي نحو الأشجار، والورود، ومشاتل النعناع والحبق، وملاعب طفولتي. تلمستها.. فكانت يباسا).

ويعود الميت إلى المقبرة بخطوات (لا بريق لها ولا رجاء) بعدما خذله عالم الأحياء الذي لم يعد منه، فيجد كل الأموات قد عادوا مخذولين مثله. فلا أمل للأموات الذين خسروا حتى الموت.

**

قصة (ملخص ما حدث)..

تبدأ هذه القصة في أحد شوارع المدينة، وشوارع المدينة هي الفضاء المكاني الذي تجري فيه معظم قصص المجموعة. ربما يجد (حسن حميد) أن الشوارع من أسر بيوتهم الضيقة.

وإذا كان أحد الشوارع هو المكان. فمن الطبيعي أن يرافقها الزمان المسائي المفضل (للقاص) أيضاً (مشى عزو الرمضان في الدرب ذاتها التي يسلكها كل مساء عندما يودع عمله) وغالباً وجوه الأبطال الرجال شاحبة (وجهه أصفر.. ذابل).

و(عزو الرمضان) مدخن بامتياز، يستمتع بحرق السجائر ونفض الرماد الذي لا تخلو معظم القصص من لونه (أخرج علبة تبغه الورقية. تناول منها لفافة وألهب طرفها) ويؤكد (الكاتب) هنا على الاحتراق بمظهره المادي، وإن كان الاحتراق الروحي متواجد في أغلب القصص. ولكنه احتراق لا يبعث الدفء في النفس، لأنه احتراق.. رمادي، مطري، يراكم حالة البرد الداخلي والخارجي.

وهذا الرجل هو أب لولد عاق (من وطاويط الليل) أي نفسه سوداء ليس فيها ثمة ألوان، لهذا يمارس جميع أنواع الرذيلة والفحش، ويأمر والده متطاولاً (أريد أن أدخن وإياك لفافة، هات واحدة) ولكن الأب لا يلبي طلب ابنه، بل يريد ضربه، فيسرع الابن بمبادرة الضرب، صارخاً بوجه الأب المهزوم (أريد دخاناً وشراباً) ثم يسيطر الأب على الموقف ويضرب ولده في التحام شرس، يتداخل لفضه المارة.

ويغادر (عزو الرمضان) الشارع المزدحم متوجهاً إلى الفرن ليشتري لعائلته الفقيرة أرغفة الخبز الساخنة. ولكنها سخونة لا تبعث على دفء الفرح في ظروف الفقر المدقع، فـ(عزو الرمضان) (جمع الأرغفة بصمت بارد) عن الرصيف عندما رماها أحد

الأثرياء عن سيارته، بعدما (لطمه بقفا يده. ونعته بقلة الذوق والأدب).

وفي طريقه لعمله كـ(طيان) يتم إلقاء القبض عليه (مساء) ويقتاده الشرطي إلى (بناء حجري أسود توقفاً أمام لافتة كتب عليها مخفر الشرطة) فـ(القاص) يختار اللون الأسود لبناء المخفر لأن الشرطة هنا تمثل الظلم الذي يمارس ضد بطله المتعاطف معه.

ثم يكتشف القارئ مع (عزو الرمضان) إنه قتل ابنه دونما قصد، وأن ولده كان قد قتل أمه، فيجن!

وتنتهي القصة عندما يقوده الشرطي (خضر الجمري) إلى مشفى الأمراض العقلية. مع التنويه أن اسم الشرطي له دلالة لونية فـ(الجمري) من الجمر الذي يحرق كل شيء، ويخلف الرماد. وهذا يتناقض مع الاسم الأول للشرطي (خضر)!

**

قصة (الشاة)..

هذه قصة نافر عن سياق المجموعة. ولكن الإهداء الذي كتبه (حسن حميد) في بدايتها قد يخفف هذا التنافر بعض الشيء (وجه الأمسيات البهية) فإن (حسن حميد) يهديها للأمسيات التي يفضلها على سائر أوقات اليوم.

أما إذا لم تكن أحداث هذه القصة تجري في المساء، بل (صبحا، والضوء عميم) فأحداثها ذات أجواء سوداوية.

والشخصية الأولى التي تظهر في القصة لرجل (مبلول الشعر والوجه والشاربين) مع أنه لا توجد أي إشارة لسقوط المطر، أو فصل الشتاء. ولكن (الكاتب) يريد كل شخصياته شتوية، بل مبلولة. دونما تبرير أحياناً!

وهذه القصة كغيرها من القصص تجري كل أحداثها في (شوارع مدينتا) ولكنه شارع مختلف إلى درجة ما هذه المرة، فـ(القاص) يصفه بأنه (شارع طويل عريض، أنسامه عطرة، وأفياؤه دائمة، ومحاله رافلة حافلة بالألبسة وأدوات الزينة والمجوهرات والورود، والمداسات والفنادق الفخمة، والحدائق الجميلة).

و(الشاة) التي محور القصة، يضع (القاص) في رقبتها (قطعة جلد رمادية اللون) ونلاحظ أن (حسن حميد) مولع باللون الرمادي الذي لا تكاد تخلو منه قصة في المجموعة، لما يحوي هذا اللون من مرموزات تناسب أجواء المجموعة كلها، مما جعل اللون الرمادي موظفاً بفنية رفيعة.

أما جميلة هذه القصة فـ(عيناها دامعتان) فإذا لم يهطل المطر في هذه القصة، ولم تنهمر الدموع. فيجب أن يكون للعيون مظهر مائي، كي تبدوا أكثر حياة. ومن صفات هذه المرأة أن (شعرها الطويل الأسود مأخوذ بكامله إلى الخلف، وقد انعقد برباط بنفسجي كابي اللون) فالأسود هنا لون جميل وجذاب. طالما هو لون لشعر أنثى يزينه لون بنفسجي.

وهذه الحسناء كانت سبب ابتسامة بطل القصة برغم أنه حدثها (بحزن شديد) فأبطال المجموعة وهم من الرجال، ولا يبتسمون إلا بحضرة النساء الجميلات، مع العلم أنه ليس في المجموعة نساء غير جميلات، حتى لو كان لهن دور سلبي!

وبطل القصة يشعر بالخذلان عندما لا يجد أحداً في المدينة إلا ويتبع (الشاة) التي يدعي صاحبها أنها تحقق الأمنيات.

ويتأمل هذا البطل الموكب العجيب الذي يتبع (الشاة) ويتأمل المشهد بحزن وهو يقف (قرب عريشة ياسمين لا زهر لها ولا رائحة) فكل شيء يفقد معناه ضمن هذه الأجواء الفجائعية.

وعندما يرى الراوي (الشاة) وصاحبها مرة أخرى، يلاحظ (بدا لي أصغر حجماً مما رأيته عليه في المرة الأولى. وجهه ضامر جاف. وجسده انكمش ورق. وقد فقد قدميه، وأصابع يديه، وشعر رأسه، وشاربيه، ونصف أنفه. وبدت شاته كمية من العظام، تدب على الأرض بجلد شوته الشمس. وقد تساقط صوفها، وبان هزالها الشديد).

وكل من يحيط بالشاة (وجوههم صفر) و(كانوا يمرون بمعامل لا دخان لها، أبوابها مفتوحة، وهدوءها قائم، وبحواكير غادرتها عصافيرها، بعدما طيرت ثمارها، وبسواق اعتكر ماؤها وشح) فالخراب واليباب ينتشران مع اتباع هذه (الشاة) اللعينة.

ثم (حكت الشاة ظهرها بجذع الشجرة مرة ثم أخرى، ثم ثالثة.. وهكذا إلى أن انكسرت الشجرة الكبيرة) فقد ربط (القاص) انكسار الشجرة بموت (الشاة) فلو ماتت (الشاة) وأورقت الشجرة لكان الرمز أكثر إيحاء!

ثم تحدث المفارقة (رأوا الشاة تنقلب على قفاها كتلة من العظم، لا نبض فيها) فيشعر اتباع الشاة بمشاعر مختلفة، من الجوع، والحزن، إلى الغناء، والرقص.

وتنتهي القصة بظهور شاة أخرى. وكأن هذه الشياه لعنة.. لن تنتهي بنهاية القصة!

ومع ذلك اختار (القاص) أن يختم قصته بجمل مثل (عرائس ياسمينة خضراء.. رفعت ظهرها الأبيض).

**

قصة (جندي إسرائيلي في يوم إجازة)..

وهي القصة الوحيدة التي تختلف تماماً عن سائر قصص المجموعة وإن حوت بعض القواسم المشتركة.

شخصية القصة الرئيسية، لجندي إسرائيلي يدعى (رفول) الذي نعرف من صفاته أنه (أشقر الشعر) و(عيناه زرقاوان. ووجهه مصفر.. كابي اللون، وأجفانه مسيجة بظلال كحلية) فمن شقرة شعره وزرقة عينيه نعرف أنه مهاجر إلى فلسطين المحتلة. ومن لونه المصفر الكابي والظلال الكحلية حول عينيه نعرف إنه غير مطمئن، مشابهاً في ذلك وجوه ومشاعر كثير من شخوص المجموعة، مع وجود اختلاف كبير بينه وبين سائر أبطال المجموعة.

(وحين رغب أن يرتدي ملابسه الكحلية التي يحبها وجد أن ولده برهوم، وفي غفلة من أمه، قد لطخها بالشوكولاته) إن (رفول) يحب الألوان القاتمة، في محاولة لا شعورية لتغطية ما يقترفه من آثام. أما طفله (برهوم) الذي لا يزال محافظاً على نقاء سريرته، فقد لوث ثياب ولده الجندي الإسرائيلي بالحلوى التي يحبها، لأنه يحب أبيه برغم إدانة سلوكه ضمنياً –هكذا أنطقه الكاتب– فمرة يسأل الطفل أباه (هل صحيح يا أبي أن الأطفال الفلسطينيين الذي تقتلونهم لن يكبروا؟!) والشكولاته بنية اللون أي لون التراب الذي ينتزع منه أطفال فلسطين حجارتهم لرشق جنود الاحتلال.

هذا الجندي يغادر منزله تاركاً (زوجته تيريزا، وولده برهوم، والمطر، والبرودة، وضجة الشارع) –إذاً هذه القصة تحدث في الشتاء أيضاً– قاصداً فندقاً يتردد عليه دائماً ثم يجلس على (واحد من المقاعد الرمادية الكبيرة) فاللون الرمادي هنا لا يأتي كلون تزييني، بل اختار (القاص) هذا اللون للمقعد كي يقول بصيغة غير مباشرة أن الاحتلال لم يستقر إلا بعد أن أحرق الكثير من المدن والقرى وحولها إلى رماد صنع منه كيان احتلالي كبير.

وعندما أجال الجندي المحتل بصره في الفندق (بدا له كل شيء نظيفاً مضاء، دافئاً، ملتفاً بالموسيقى والهدوء العميم. لاحظ لمعان صحن السيجارة قربه، وأعمدة الرخام، ومصابيح الكهرباء، وخاتم زواجه، وألوان السجاجيد الزاهية، وتراقص أوراق نباتات الزينة) في هذه الفقرة العديد من الدلالات اللونية الموحية أهمها صحن السجائر الذي يترمد به ما يحرق، ونبات الزينة، أي لم تعد للنباتات وظيفة في ذاك المكان لغير الزينة، فهو نبات جرد من خصائصه.

ثم يرى (رفول) في الفندق امرأة (قرب نوافذ الصالون الطويلة العريضة، المسقوفة بالستائر الوردية.. جلست امرأة تحوك غزلاً. ظهرها، وشعرها الطويل الأسود باديان له تماماً، وقد لوت رجلاً على رجل، فبدا لبها الأبيض المأخوذ بشيء من الحمرة) فالستائر وردية لأنها محاولة من الفندق لجعل من يدخلونه يحلمون بألوان الورد، أنها الدعاية الصهيونية. وهو نفس لون النسيج التي تحيكه المرأة، التي تعرف فيما بعد أنها مهاجرة بولندية تدعى (سيلفا) وهي جميلة، فشعرها أسود طويل مثل الليالي، ولكن جسدها أبيض مشوب بحمرة لون الدم، فتثير (رفول) جنسياً، فيقترب منها بعدما يقدم لها زهرة. ولم يذكر (الكاتب) وهو المولع بذكر الألوان لون الوردة، ليفرغها من مدلولاتها الطبيعية، ويشير أنها مجرد زهرة لا قيمة لها، طالما يقدمها جندي إسرائيلي لامرأة تحترف الدعارة.

وعندما يسألها (رفول) عن غزلها تخبره (ما بين يدي ليس صوفاً أغزله: وإنما هي أحلامي وأحزاني. أخلطها، وأعيد ترتيبها، ولا أدري على أية حال ستكون النتيجة) فهي محاولة من قبل جميع المهاجرين في محاولة لإقامة دولة مصطنعة. وهذا ما يعرفه ضمنياً كل الصهاينة. فـ(سيلفا) أيضاً تجد (أن روحها ترمدت أو تكاد) ثم تبكي فيواسيها (رفول) ثم يسمعها تتمتم (يا إلهي) فيتذكر هذه الكلمة التي سمعها كثيراً من الفلسطينيين وهم يواجهون قمع جنود الاحتلال. وتعود إلى ذكرته أنه كان مع دورية ألقت القبض

علـى شـاب فلسطيني أمـر (أن يطلـي الشـعارات المكتوبـة بـاللون الأصـفر.. بلـون أسـود! والفتـى، فـي مكانـه، جثـة مصـبوغة بالـدم واللون الأزرق) فالإسرائيليون يريدون تغطية الكلمات بلون أسود لأنـهم يكرهون كل الألوان، أما اللون الأصفر فلون وباء الطاعون.

وهؤلاء الجنـود لا ينتبهون أن الشـاب الفلسـطيني كفيف البصـر (وإنـه لـيس بمقدوره أن يرى الحيطـان، فكيـف الألـوان) وهذا الشاب المقاوم برغم مرضه يشتمهم، وينعتهم بأنـهم هم العميان (العميان ذبحوني) فهم يغمضون عيونـهم في عز النـهار، بتجاهلهم لكل الحقائق!

ثـم يذهب الجنـدي (رفول) لمنزلها حيث (جاءتـه سيلفا)، وقد اكتملت زينتها، بثوب شفيف مشمور. أنثـى مرغوبـة، مغتسلة بالعطر أو تكاد) فـ(الكاتب) لا يقدم المرأة المشتهاة إلا إذا كانت مغسولة بالمطر، أو بالماء، وإذا لم يتوفرا فبالعطر. ولكن (رفول) يفشل في ممارسة الجنس، كما يفشل في تحقيق ذاته. لهذا (دس في يدها الشقيلات.. وطواها الصمت، في حين ظل هو.. ضـاجا بحزنـه المر، ومشاهده المتدافعة، وهزيمـة الصبح البـاردة!!) فالهزيمـة فـي الصـباح بهذه القصـة أكثـر وضـوحاً، وأكثـر دلالـة من المساء!

❐

الهامش:

(1)–المؤلف: حسن حميد –العنوان: مطر وأحزان وفراش ملون– منشورات اتحاد الكتاب العرب 1992.

سامر أنور الشمالي

❐

متابعات... متابعات... متابعات

تصدع البنية في رواية

(بابا سارتر)

يشكل العنوان عنصراً مهماً وخطراً من عناصر الأثر الأدبي؛ إذ يعد بمثابة الرأس من الجسد؛ ومن خلاله تتم استثارة القارئ للولوج إلى أسرار العمل الأدبي؛ وهو طعم مثير للإيقاع بالمتلقي: ويعمد بعض الكتاب إلى اختيار عنوانات رنانة للإيقاع بالقراء في شبكة أعمالهم الأدبية، وهذا ما فعله مؤلف "بابا سارتر"(1)؛ إنّ قراءة العنوان لأول وهلة من دون مطالعة متن الرواية يوحي للمتلقي بالأجواء الغربية فيها وعلى الأخص البيئة الفرنسية منها ولكن مضمون الرواية يتحدث عن وقائع من داخل الوطن العربي ثم إن لفظة "سارتر" مقحمة على العنوان بطريقة مزعجة لأن فيلسوف (الصدرية: عبد الرحمن) لم يكن متأثراً بجان بول سارتر تأثراً كبيراً، لأنه سرعان ما انشق عنه فكرياً وأسس لنفسه فلسفته الوجودية الخاصة به؟ ومن خلال أحداث الرواية لم أجد سبباً مقنعاً للفظة بابا أو أبي على الإطلاق، ولكي يتناسب المضمون مع عنوان ملائم اقترح: سيرة عبد الرحمن المتفلسف؟!

تقوم الرواية على هيكل بنائي مشروخ بدءاً من العنوان مروراً بالتقسيم الثلاثي للرواية وانتهاء بالتراكيب اللسانية للرواية، وقد أوضحنا آنفاً تصدع العنوان وهنا سوف نبين التصدعات السردية الأخرى، إذ أن بنية هذه الرواية المتراخية قد أغرتني بتحليلها على وفق المنهج التفكيكي الذي يعد النص، أي نص بنية من الفجوات والشروخ وهو قابل للتفكيك والدحض والاختلاف والأرجاء.

ثم تقسيم الرواية على ثلاث رحلات هي رحلة البحث ورحلة الكتابة ورحلة الفيلسوف، وهنا يجب الإقرار أولاً بأن رحلة البحث غير متعلقة بالراوي بتاتاً؛ لأنها تخص الروائي ويجب التفريق بين المصطلحين (فالروائي شخصية المؤلف وهي شخصية حية (من لحم ودم). أما الراوي فهو شخصية متخيلة وهمية ورقية)(*)؛ تدخل ضمن البناء السردي للرواية من خلال مكان ما في الرواية ((وهي أداة فنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم القصة أو ليبث القصة من خلالها(2)، إلا أن الراوي عادة لا ينقل الوقائع التي يتألف منها عالمه القصصي كما هي في ذاتها وإنما يقدمها من منظور معين(3). وهذا ما يسمى بـ(موقع الراوي) أو رؤيته وهما اللذان يحددان جمالية القصة وبلاغتها))(4) وهناك تقسيمات كثيرة للرؤى منها: الرؤية الخارجية، الرؤية الداخلية، الرؤية المصاحبة..(5) أريد الوصول إلى نقطة مهمة وهي أن هذه الرحلة أي رحلة البحث تتحدث عن المشاكل التي واجهت الروائي في الكتابة ولا يمكن بأي حال من الأحوال أن تدخل ضمن الهيكل العام للنص الروائي ويمكن أن تكون مقدمة لكتاب سيرة عبد الرحمن يقول:

((عليّ أن أجيب عن هذه الأسئلة كي أكمل البحث عن حياة فيلسوف الصدرية التي بدأت قبل ثلاثة أشهر من الكتابة المستمرة وأحصل على المال الذي وعدني به حنا يوسف ونونوبهار، وهذا ما جعلني منغمساً كلياً بهذا الموضوع)) ص239.

يوضح هذا الاعتراف الذي جاء على لسان المؤلف، مدى التصدع الأخلاقي له، إذن فالكاتب مأجور، يقوم بتدوين حياة

فيلسوف مع إضافات فيها مبالغة كبيرة تهوّل من شخصية ذلك الفيلسوف وتجعل منه شخصية عظيمة وباعتراف آخر من المؤلف: ((لقد جعلت للوهم مكاناً، في السيرة))ص242.

ولم يتوقف الأمر عن هذا الحد اللامبدأي فحسب بل يمتد إلى تصدع آخر في شخصية المؤلف ((كان حنا يمزق الأوراق التي لا تعجبه ويرميها في السلة))ص245.

هذه تصدعات خارجية تخص الروائي، فضلاً عن التصدعات الأخلاقية الكثيرة في متن الرواية، ولا نريد الخوض فيها.

أما الرحلة الثانية وهي رحلة الكتابة، فهي متناقضة مع واقع الفيلسوف عبد الرحمن لأنه لا يعرف الكتابة لا بالعربية ولا بالفرنسية، أما إذ قصد المؤلف من ذلك رحلة كتابته هو عن ذلك الشخص فهذه الرحلة مقحمة أيضاً على بنية النص السردي؛ لأنها تتعلق بالمؤلف (الروائي) وعند وصولنا إلى الرحلة الأخيرة: المسماة بـ(رحلة الفيلسوف) نستنتج أن البطل لم يكن متفلسفاً أو مفكراً بقدر ما كان طفلاً مصاباً بأمراض نفسية عصابية وليست له فلسفة واضحة فكل ما كان يقوم به بعض حوارات تافهة يحدث أغلبها في حالات سكر وعربدة ونوبات غثيان حادة مع التلفظ بمفردات بذيئة.

وعند العودة إلى هيكل النص الروائي مرة أخرى نرى أنه قسم تقسيماً آخر إذ تم توزيع فقرات الرواية على أرقام ذكر منها(1) ثم اختفاء الترقيم (2، 3، 4، 5) ليعود بـ(6-7-8..) مما يشكل خرقاً في هيكل الرواية الخارجي وهذا بدوره يؤدي إلى تصدع التركيب البنائي للنص الذي قام أصلاً على بناء تركيبي غريب، إذ تكرر صيغة الماضي بشكل ممل في أغلب فقرات الرواية نلحظ ذلك مثلاً:

((ضحى الثلاثاء كنا خرجنا في رحلة البحث عن المعلومات التي تخص حياة الفيلسوف أنا وشخص اسمه جواد، وكان قد كلفه حنا يوسف بمرافقتي وتتبع خطواتي، كان لجواد وجه شبيه بوجوه النشالين: الملامح المجعدة القاسية، السمرة الضارية نحو الاحمرار، والشارب المهدل المصفر بسبب التدخين كان جواد يختبئ تحت ملابسه الجديدة التي يرتديها للمرة الأولى والتي لا تليق به. وكان لديَّ إحساس ثابت بأن... لم يكن هذا الأمر... إنما كنت استخدمه بصورة مثالية لصالحي)).

هذا فضلاً عن أن بعض الجمل تعاني من تصدع كبير في تركيبها اللغوي وقد يؤدي هذا الخلل اللغوي إلى فهم خاطئ للبنية الدلالية، نقرأ مثلاً:

"سحب ادموند خيط الناقوس ففتح (الخام) الباب.

دخل: كانت الصالة واسعة نوافذها واسعة وعالية تطل على حديقة كثة" ص229.

ولكي تتخلص هذه الفقرة من التصدعات التركيبية والأسلوبية ينبغي أن تكون بهذا الشكل:

سحب ادموند خيط الناقوس ففتح الخادم الباب، ليدخل: السيد الصالة الكبيرة ذات النوافذ الواسعة والشاهقة التي تطل على حديقة متشابكة الأشجار؟!

وهناك استخدام مفرط لمفردات من اللهجتين العراقية والمصرية نذكر منها: (عربنجي، قمجيات، حدائقجية، فرفوري، خفير، كنبة كومودينو، موتوسكلات، كبرية، صالة..).

إن هذا الإقحام لتلك المفردات في بنية النص السردي لا يعد بأي حالة من الأحوال: تهجيناً بالمعنى الباختيني لهذا المصطلح! الذي يعني: "مزج لغتين اجتماعيتين داخل ملفوظ واحد وهو أيضاً التقاء وعين لسانيين"(6). إذ لا يعد هذا الترقيع لتلك المفردات العامية في جسد النص الروائي من المظاهر الحوارية التي دعى إليها ميخائيل باختين. ومن التصدعات التي نلمحها في بنية الرواية، عزل الحوار عن عناصر البنية السردية بعلامات تنصيص وكأنها مأخوذة من نص آخر بهذه الطريقة:

1-"متى ستبدأ العمل" قال حنا يوسف بشبابه العارم المكتوم

-"غداً".

-"هناك رسائل أكتبها لك ربما تعينك وتسهل مهمتك، كما لديّ نصيحة".

-"ما متى"؟

-"هل أنت أخلاقي"...

-"أنا رجل شريف" قلت] ص13-ص14.

إن علامات الترقيم الموضوعة في بداية الحوار وهي(-) تغني عن ألفاظ من مثل (قلت، قال، قالت) وبالمناسبة فإن علامات التنصيص الموضوعة بين طيات الحوار موجودة بشكل تام في جميع فقرات الرواية ويوّحي للمتلقي بأن الحوار عنصر معزول عن عناصر السرد الأخرى، وإذا عدنا إلى ماهية هذه الحوارات فهي سطحية وبرقية ومبهمة ولا تبيّن الأبعاد النفسية والإيديولوجية للمتحاورين، وتوحي بطريقة مكشوفة إلى أن الروائي يقف إلى جانب بعض الشخوص ضد شخصيات أخرى، عن طريق قطع حواراتها أو تأجيلها لفرز صوت آخر مما يُغيّب الجانب الحواري في الرواية الذي طرحه بشكل راق دستويفسكي في أغلب رواياته إذ أن الشخصيات تعبر عن أفكارها وتطلعاتها بطريقة واضحة حتى أنها تصرخ بوجه المؤلف لتوصيل اعتراضاتها بمنتهى الحرية(7). هذا بالنسبة للحوار أما العنصر الآخر من أساليب السرد وهو الوصف فقد جاء مشروخاً هو الآخر واكتفى بوصف الأشياء الجامدة كالجدران والأثاث والرفوف.. نلمح هذا في هذه الفترة:

"حين دخلنا واجهنا الحائط المبلط ببلاطات حمر وصفر من الأعلى ومن الأسفل كان الحائط مغطى بخشب الصاج السميك وكانت هناك شرفة واسعة مستديرة حافاتها من الرخام الملون، تكشف عن ديريزون حجري وبلكون يطل على حديقة العمارة"ص27.

هذا إلى جانب تصدع العناصر السردية الأخرى، وهي الحدث، الشخصيات الزمان المكان(8) فهذه العناصر من أهم شروط النص الروائي وأي خلل في تكوينها يؤدي إلى خلل خطير في بنية الرواية، فعند ترشيحنا للحدث الرئيس لهذا النص الروائي نجده في (تلصص الطفل (البطل) على والديه في غرفة نومهم..)!!! إذ أن هذا الأمر لا يجعل من الطفل البريء شخصاً لا طبيعياً ولا يغذي على الإطلاق العقدة نحو التفاعل الدرامي الصاعد وصولاً إلى النهاية ذلك أنه أمر غير مقنع بتاتاً. وعند تحليلنا للشخصيات فهي أما خارجة عن القانون أو العرف والتقاليد أو هي شاذة وسطحية في أغلب الأحيان، وعند فرزنا لعنصري الزمان والمكان، فغالباً ما تكون الأحداث في وقت متأخر (ليلاً) في حانة أو بار وفي مكان معزول لممارسة عادت مريبة!!!

إن التحول في سرد الأحداث باتجاهات زمنية متباينة يعمق هوّة التصدعات فالانتقالات من الماضي نحو الحاضر وباتجاه المستقبل أو عرض الحدث النهائي أثناء الاستهلال يفقد الرواية عنصرها التشويقي ويشتت من أفكار المتلقي بطريقة تبعث على العزوف عن الاستمرار في قراءة النص حتى النهاية؟!

❒

الهوامش:

(1)-ينظر: بابا سارتر، رواية، علي بدر، دار رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان ط1. 2001.

(*)-المقولة لرولان بارت.

(2)-تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، سلسلة دراسات نقدية، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط1، 1990، ص 90.

(3)-الشعرية، تودوروف، تر: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال، المغرب سلسلة المعرفة الأدبية، ط1، 1987، ص50.

(4)-ينظر: أسلوبية الرواية، حميد لحمداني، منشورات دراسات سيميائية أدبية لسانية، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، المغرب، ط1، 1989، ص46.

(5)-الإنشائية الهيكلية، تودوروف، تر: مصطفى التواني، مجلة الثقافة الأجنبية، بغداد، عدد3، 1982، ص11.

(6)-المتكلم في الرواية، ميخائيل باختين، تر: محمد برادة، مجلة فصول، العدد 3، 1983، ص114.

وينظر: الصوت الآخر، الجوهر الحراري للخطاب الأدبي، فاضل ثامر، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد، ط1، 1992، ص 108 وما بعدها.

(7)–ينظر: قضايا الفن الإبداعي عند ديستوفسكي، ميخائيل باختين، تر: د.جميل نصيف التكريتي، وزارة الإعلام، بغداد، ط1، 1986، ص232.

(8)–ينظر: بناء الرواية، د. سيزا قاسم، القاهرة، ط1، 1984، ص70.

أحمد ناهم

❐

متابعات... متابعات... متابعات

قصص العدد

الماضي

ضم العدد 388 من مجلة الموقف الأدبي لشهر آب 2003 القصص الآتية:

1-الحصار الأبيض. قصة: د. جرجس حوارني.

2-الخيبة. قصة: عماد خالد رحمة.

3-الجنوبي. قصة: علي لفته سعيد.

4-الذاكرة المفقودة. قصة: باسم عبدو.

5-بابل والأسطورة المفقودة. قصة: جميل شقير.

6-وجاهة. قصة: عاطف إبراهيم صقر.

7-الأسود. قصة: صلاح الشوفي.

8-حين يشتعل الجليد. قصة: نهى الحافظ.

أولاً: الحصار الأبيض. لـ "د. جرجس حوارني":

تسلط القصة الضوء على جانبٍ من الواقع الريفي المعاصر، الذي يظهر فيه لون من الخلاف الاجتماعي الإداري بين شخصيتين بارزتين من شخصيات القرية؛ إبراهيم الباشا رئيس الجمعية الفلاحية، وعزو الديري مختار الضيعة، ويغذّي هذا الخلاف عوامل نفسية، فالأول يعد الثاني طفيلياً، ويتعهد أن يبني له بقالة لأنه سيجد فيها مكانه الطبيعي. بينما يغضب الثاني، ويتوعد الأول: "سوف أحطم رأسه العفن".

يعمل الكاتب على إغناء الخلاف بالترميز الفني، إذ يلجأ إلى إدخال شخصيتين من عالم الحيوان ترمز كل واحدة إلى صاحبها هما (فرس) الديري/ المختار، و(مهرة) الباشا/ رئيس الجمعية، وببراعة فنية يوحي بجعل الصراع يقوم بين الفرس والمهرة ومن خلال استعراضٍ يعبّر عن صراع صاحبيهما، الذي تعرفه البيئة الريفية، فالديري يحصل على الفرس من (آل الحصني) وواضح ما في التسمية من دلالة تؤكد على ارتباط الأسرة بالخيل، ثم يمتطيها ويختال على ظهرها، فيثير بوقع قوائمها الأسماع، وعندما يجلس في مجلسه يتبجّح: "لقد تحقّق حلمي والفضل يعود لهذه العائلة الكريمة" من الخيول، ويذكر صفات فرسه من أصالة وأسلوب وتعامل... وهو يسقط عليه جميع المعاني الإيجابية، حتى إنه لكثرة افتتانه بجماله يَعِدُ الناس -وهو المختار- بأن تغدو القرية جميلة تشبه الفرس الأصيل.

بينما نجد الباشا يختفي عن الأنظار، فلا يعود إلى القرية إلاّ راكباً مهرةً من نفس سلالة آل الحصني، ويلتقي مع خصمه في ساحة القرية، فيتبادلان النظرات الحانقة، ويستعدان للنزال... إن ما ترهص به القصة ينّم عن دونية العلاقات الإنسانية وبهيميتها أو حيوانيتها، نظراً لنزعتها العدوانية، على خلاف العلاقة الحيوانية بين حصان الديري ومهرة خصمه، إذ تبدو العلاقة بينهما

علاقةً حميمة تقوم على الود والإخلاص والصفاء، وكأنها علاقة إنسانية يتعاطف فيها الحيوان مع الحيوان، في حين يفتقر إليها الإنسان المعاصر، وقد استطاع الكاتب أن يصعد بهذه العلاقة الحميمة الراقية بين أفراد فصيلة الخيل، كما هو معهود في التراث العربي الأدبي، بينما تهبط إلى مرتبة (الحيوانية) لدى بني الإنسان وأبناء القرية الواحدة، وبين موقعين إداريين قريبين من السلطة، وهنا تبرز أهمية القصة ودلالتها التي تدين الواقع برموزه التي تجسدها السلطة في موقعي إدارة القرية وإدارة الجمعية. وقد كان لاسم (الباشا) دلالته في تسنّم أبناء الطبقات الإقطاعية المواقع الجديدة في النظام الاشتراكي، لتظل محافظة على مواقعها الطبقية في كل عهد وزمن.

ثانياً: قصة: الخيبة. لـ "عماد خالد رحمة"

تندرج هذه القصة تحت عنوان (القصة النفسية) التي تعالج عقدة (البرود الجنسي) لدى الذكَر في علاقته الأزلية بالأنثى، وقد كان نجيب محفوظ من أوائل الكتاب العرب الذين وقفوا عند هذه الحالة في رواية "السراب".

وليست حالة الشخصية الرئيسية في قصة (الخيبة) هي نفس حالة بطل السراب الذي درسها كثير من النقاد العرب وردوها إلى عقدة أوديب، وإنما تندرج حالة بطل القصة ضمن إطار الحالة النفسية التي يعمل الطب على ترسيخها في النفس الإنسانية، ومن ثم تضخيمها وجعلها حالة مرضية يشعر الإنسان تجاهها بالانسحاق والغربة والهروب، بالتواري عمن يحب من جهة وعن مجتمعه من جهة أخرى.

وتتفاقم هذه الحالة حين يكون صاحبها مثقفاً مرهف الأحاسيس، عاشقاً، تنتظره الحبيبة للارتواء. فكيف يقوى على المواجهة، وكيف يفي النصف الآخر حقه من الغربة، والطبيب أكّد لمريضه وصديقه المهندس أن حالته تحتاج إلى متابعة وصبر بعد عدد طويل من التحاليل والصور الشعاعية.

إن حالة الضعف الصغيرة التي لفّت الشخصية الإنسانية، يعمل العلم والخبرة على تكبيرها وتجسيمها وتحويلها إلى عقدة مرضية يصعب البرء منها. وقد استطاع القاص رصد هذه الحالة النفسية التي اعترت صاحبها، وهو في أوج حالته العاطفية العشقية، شاب في الأربعين، فتي الروح قوي البنية ممشوق القامة، على ملامحه الهادئة وسامة ورجولة ورشاقة يستقبل بها الحياة بشغف، وله مكانته في نفس (عبير) التي تنتظر منه تحقيق رغباتها الجسدية الطبيعية..

لقد كان أثر الصدمة قوياً بعد أن أكد الطبيب حاجته إلى المتابعة والصبر، مما دفعه إلى كتم مشاعره واجترار خيبته، وهو يرنو للجمال الأنثوي الذي يتجسد أمامه متلهفاً للارتواء، وتجاه إحساسه بالعجز وشعوره بالهزيمة أمام متطلبات الجسد فإن (فواز) لا يجد فكاكاً من التفكير بالسفر إلى البعيد للهرب من الواقع، ولخيبته في القدرة على مواجهة الأنوثة التي فجعها بذكورته اليائسة.

لكن القاص استطاع أن ينحرف بالقصة قليلاً، وينعطف بها للسير في اتجاه نفسي آخر، بعد أن جعل القارئ يتعاطف مع بطل قصته.. إذ بعد عدد من الخيبات والانعكاسات التي يعانيها (الذكر) نراه يعود إلى حبيبته التي تنتظر لقاءه ملتهبة الجسد متحفزة الحواس والمشاعر، وقد اعتراه شعور بالفاجعة التي يغرق فيها، وقد قرر الهرب كتعويض نفسي عن مواجهتها من دون أن يمسّ مشاعرها، أو يشعرها بشيء مما يعانيه. فيدخل فواز على عبير وهي في أوج ترقّبها واستعدادها الجسدي والنفسي، فيلمس أن رؤيتها له غدت تثير في نفسها اللهفة وتزيد من توقها إليه، لذلك ما إن تقع عينها عليه حتى تندفع إليه بحرارة أنفاسها وجسدها الملتهب، تستنهض حواسه الخرساء وتلفّه بيديها، تشدّه نحوها. تداعب ما تبقى من شعوره وأحاسيسه المحاصرة بالرغبة، وتأتي على معظم جسمه. تشعل القناديل المطفأة فيه، وتبعث الدفء في الجسد المرتعش، فيتخدر على لمساتها، وإيقاع همسها، وتستيقظ في أعماقه الرجولة الغافية، وتضجّ الذكورة مطالبةً بتحقيق رغبات الجسد. عندئذ تغدو تحاليل الطب وصور الأشعة هباء منثوراً أمام انجذاب الذكورة للأنوثة في حالته الطبيعية.

لقد استطاع القاص الانقلاب بحالة بطله من السلبية المطلقة التي كادت توصله إلى اليأس والموت، إلى الحالة الإيجابية السليمة التي جعلته يتفاعل مع عطاءات الجسد الأنثوي وجمالياته الخالدة، فلمساتها السحرية حملته على الارتعاش. استفزت خلاياه. خلصته من جميع العوائق التي كانت تحول دون تواصله الإنساني مع حبيبته.

وإمعاناً من القاص في رصد الحالة النفسية للبطل فإنه يسير بها نحو التصعيد شيئاً فشيئاً، فبعد حالة السلب والإحباط، يمر ببرزخ اللحظة الراهنة بين العجز والعطاء حين تفجر الأنثى فيه كوامن الذكورة، ليكتشف أن اللحظة الراهنة بين الحلم واليقظة هي أقوى من كل الهزائم. فينبعث الأمل في نفسه، ويتخلص من شكوكه وحالات عجزه، ثم تكون المرحلة الإيجابية الأخيرة حين يتوّحد مع الأنثى، وتستعيد الروح دفأها، وتنبري للحب والعطاء الإنساني.

ثالثاً: قصة: الجنوبي. لـ "على لفته سعيد"

تغرق القصة في هموم ذاتية هي أنموذج لما يحدث في مجتمع مغلق أنهكه الحصار، فكان الموت والجنون والغرائبية والتهويمات التي تصيب الإنسان عندما يفقد أمنه وأحبته.

إن السارد يعرض صوراً مأساوية متعددة لمجتمع متفكك تموت فيه الزوجة، فيتبرع الزوج بالأولاد، ويهبهم لمن يرغب في اقتناء أطفال، فينادي في مكان عام: "الآن أيها الناس الأحباء. من يريد أن يتبنى أولادي. فأنا أهبهم دون مقابل".

إن حدّة المعاناة التي تحيق بالرجل أرغمته على التخلي عن أبوّته، وعبّر بلفظ (التبنّي) عن موته في الحياة، لينتقل بعد ذلك إلى ألوان أخرى من الموت، تختلط فيها الأحلام بالأوهام بالهواجس بالتداعيات الكابوسية، وتتداخل صور الحراس والكلاب بترميزاتها الحيوية مع الحيوانات الأخرى التي تقلق النفوس وتقض المضاجع، إلى جانب أصوات الصنوج والطبول والمزامير وأصوات الرقص والغناء فوق النهر..

وقد استخدم الكاتب لهذا الجو القصصي الحادّ القائم على الخوف صوراً تتناسب مع حالته النفسية، فالزوجة التي ماتت يغفو السارد على بطنها، وفمه ما زال مندساً بين التقاء تجعدات الحضن، في حفرة لا تتسع إلّا لأنفه كقناع يختفي تحته، ريثما يطرد لهاثه خارج حدود الصدر.. وصوت زوجته العذب الذي يشي بنعومة وخدر يخرج من فمها الذي يشبهه بقطعتي كبد خروف، وسوى ذلك من التعبيرات الكثيرة والمكثفة التي تعبر عن الحالة النفسية للشخصية، في معاناتها الشديدة داخل المجتمع الضيق على الرغم من اتساعه، ويتسع حجم المعاناة.. يتضح ذلك من البعد الزمني الذي رصد حياة الشخصية التي عادت إلى الرقص في السوق الذي رقصت فيه قبل عشرين عاماً فراح يرقص، يحضن ذراعاً ويرفع أخرى، يدور في مربع صغير... قدم لا تسبق قدماً، وضحكه يتعالى، تمنى بكلمات جديدة لها موسيقى متناغمة مع الرقص، وصاح: "لم أعد وحيداً. يا أحباء مدينتي" في ترميز إلى التوحد والتكاتف والتكافل.

إن القصة تغرق في ذاتيات شخصيتها التي هي هموم عامة تعبّر عن حالة شعب يعاني من حصار وحالات اختناق تنتهي بأهلها إلى اغتراب وهستيريا وموت.

رابعاً: الذاكرة المفقودة. لـ "باسم عبدو":

تبدو القصة غرائبية في تسلسل حدثها الذي يضم مجموعة من اللوحات الذاتية تتتابع وراء بعضها لترسم في النهاية فكرة القصة العامة التي تبدو أشبه بلوحة تشكيلية مؤلفة من قصاصات (كولاج) ينتظمها خط فني، ويعبّر عن فحوى عنوانها الذي حمل الصفة وموصوفها: "الذاكرة المفقودة".

ليس من السهل على القارئ أن يتابع اللعبة الفنية التي تجمع بينها المفارقات المتعددة، والتي جعلت المعقول والمنطقي غرائبياً، فمنذ البداية تظهر امرأة على شاشة الذاكرة المغلّفة بالضباب، ثم ما تلبث هذه المرأة أن تغيب في منعطفات أحد الأزقة. لكن ما تركه طيفها أرغم السارد على البحث عن ذاكرته المفقودة التي هاجرت وتآكلت وتشردت...

وسعياً من الكاتب لاقتناص الغرائبي للتعبير عن مضمون قصته، فإنه يعمد إلى توظيف (الابتسامة) ويجعل منها شخصيةً فنية تخدم غرضه الفكري، فالمرأة لم تلتفت لكنها أطلقت الحرية لابتسامة تدرجت نحو السارد بخطاً وئيدة، فاحتضنها بشغف، وخبأها بين ضلوعه.

والليل يعكر سكونه صفارة حارس الحديقة، ويتعالى صوته الخريفي فتتساقط أوراقه اليابسة فوق رأس الحارس، وتتناثر في كل الاتجاهات.

ثم تتوالى الصور الغرائبية، فيعود السارد إلى الابتسامة التي ظلت جامدة في مكانها، ولوحة الإعلانات الإلكترونية، وشجرة

التوت الأحمر، ثم الرجل الآخر الذي تقر الابتسامة إليه بعد أن تحولت إلى فراشة، ويتعاطف مع هذا الرجل الذي أكل من التوت الأحمر، وضحكا معاً ثم عانقه، ووجد أنه يشبهه تماماً، له الثياب نفسها ولون العينين، والشعر. وعندئذ اعترف الآخر "نحن توأمان! أنت أخي، أخرج البطاقة الشخصية، وأشار إلى اسمه وكنيته، واسم أبيه وأمه ورقم المسكن...".

تأتي القصة على عدد من اللقطات الغرائبية التي تتواءم مع شخصية القصة المحورية وتجعل منها شخصية عدمية في البداية، تنّم عما يحيق بها من ملابسات حاول الكاتب سردها بروح الإنسان الذي فقد ذاكرته، لكنه واع لتصرفاته، وقد ظهر ذلك جلياً بعد مجموعة الترميزات التي حفلت بها القصة، كذكر ألفاظ اللون؛ فالتوت الذي اقترن بالحمرة يحمل مجموعة من الإيحاءات العاطفية والدلالة الثورية، واللون الأسود هو الوحيد الذي بقي في ذاكرة السارد المفقودة بعد أن رأى الابتسامة تتحول إلى فراشة، ثم نجد أن ألوان الفراشة تبهت وتتلاشى أمام عينه ولا تحتفظ منها الذاكرة بغير السواد الذي يرمز إلى الظلم.

إن الكاتب يجمع شوارده ورموزه من الواقع، ويربطها بخيطه الغرائبي، فيشكل منها نسيجاً لحمته المعاناة، وسداه ذاكرة هاربة، وتداعيات تبهت وتتوضّح منها التماعات استطاع أن ينتهي فيها إلى إيصال التوأم/ السارد وشقيقه الذي يشبهه إلى أبيهما الميت، لكن هذا الأب الذي رحل بعد أن صرف أموالاً طائلة للوصول إلى ولديه، يعمل القاص على بعث الحياة فيه، في رؤية حداثية، وجدنا مثيلاً لها لدى (ماركيز) وسواه من أدباء أمريكا اللاتينية. ليعمل على تصعيد الخط الدرامي للقصة، ومن ثم للخروج من الترميز بشيء من الوضوح ينهي به تجميع أجزاء كولاج قصته "رأينا والدنا مسجى فوق لوح خشبي سميك في الصالون الكبير، وكانت الفراشة تنتقل أمامنا، ثم هبطت كنسر، ورفعت الغطاء عن وجهه.

ابتسم والدي. أشرقت روحه، تقدمنا نحوه، فنهض ورحب بنا، وقفت الورود بيننا وكانت الفراشة تنثرها، وضاق الفضاء برائحتها، وكان الناس يهزون رؤوسهم مذهولين، بينما والدي يتأملها. بدأ يقبلنا. تتهاطل دموعه. تغسل وجهه، وتبلّل وجهينا، ثم غمرت التجاعيد وانحدرت.

عاد والدي بعد دقيقة واحدة إلى مخدعه، ونام مطمئناً".

إن هذه النهاية الإيجابية تأتي تتويجاً لمجموعة اللقطات المتتالية التي تخفي خلفها وجوهاً أخرى للصورة الواقعية التي ترمز إليها بعد أن لملمت تلك اللقطات المشهدية التي جمعتها، ومزجتها وألّفت منها الوحدة السردية المتكاملة، التي لا يشعر القارئ في النهاية إزاءها بأيّ نوع من التفكيك أو التشظي، لأن التسلسل الذي سلكت فيه غرائب الواقع المتخَيّل جعلته يبدو حكائياً بالمفهوم الأدبي لفن القصة، ومن المعروف أن ترتيب المتواليات السردية يخضع للرؤية النفسية، وهذا ما نجحت فيه القصة على الرغم من صعوبة متابعة اللعبة الغرائبية التي تحفل بها القصص الحداثية.

خامساً: قصة: بابل الأسطورة المفقودة. لـ "جميل شقير"

لا تحمل القصة من مقومات الفن القصصي سوى مدخلها الجميل الذي يرصد صورة إنسانية لمعاناة عالمة آثار عراقية، عندما كانت تبحث بين الآثار عن الرقم الفخارية، وأصاب المكان صاروخ (توما هوك) ففجّره وطمر عالمة الآثار (راوية) تحت ركامه. لكن القدر كان رؤوفاً بها إذ اكتفى الانفجار بطمرها تحت الأتربة فلم يقض عليها، مما أصابها بالذهول حين سكن كل شيء فوقها ومن حولها، وقد أحست بالموت، فنامت لديها آلية التفكير إلى درجة أنها عجزت عن تحديد حالتها، وأخذت تسأل نفسها وهي تحت هول الصدمة وعتمتها (أميتة أنا؟).

لقد أجاد الكاتب في هذه العجالة الصغيرة أن يجسد حالات المعاناة لهذه العاملة التي نجت من الموت بمعجزة إلهية، وصوّر حالة إنسانيةً من الالتزام فريدة، عرفنا مثيلاً لها في الأدب الواقعي الروسي وبصورة خاصة في رواية (جميلة) لـ (جنكيز إيتماتوف) فراوية تخرج من تحت الركام كما يخرج سرطان ينفض عنه غبار الشارع، ثم يسير موارياً، وتنهض –هي– على أربع، وتركض من دون تحديد اتجاه أو هدف، فتتعثر بألواح الفخار وتسقط فوقها، فينساح الدم من فمها فوق الألواح المشوية، ويتداخل في الحروف الغائرة، فيبرزها لامعةً أمام عيني العاملة البابلية المتعثرة.

إن القارئ يعمل على تكثيف المعاناة العراقية من خلال مشهد مأساوي واحد يقوم على شخصية واحدة، وكم كان جميلاً لو

أن الكاتب أغنى لقطات هذا المشهد الحي الذي يقدّم للقارئ صورةً بانورامية عن وحشية العدوان الأمريكي على القطر العراقي الشقيق. حيث تتلاشى في منظور المعتدي القيمة الحضارية الكبرى للموروث الثقافي والحضاري والإنساني لهذه الأمة، وقد حفر الصاروخ في الأرض حفرةً واسعة تزيد مساحتها عن مساحة دار سكنية، وتصلح لبناء طابق كامل تحت سطح الأرض إضافة إلى إزهاق أرواح الأبرياء..

يرتفع الكاتب ببطلة قصته إلى مرتبة التسامي والالتزام الواقعي التام، فيجعلها تجمع بقايا الحروف المرقونة على قطع الفخار وتنقلها إلى بيتها، لتدخلها الحاسوب الذي يعرّب لها معانيها. وهذا ما جعل القصة تنتقل من فن القصة إلى النص التاريخي البابلي، وقد عملت المقدمة القصصية على ربط الماضي بالحاضر، لأن النص التاريخي يعرض صوراً سردية قصصية للانتهاكات الخطيرة التي يسببها الآخرون لأبناء البلاد الشرعيين، لكن النص لم يلتزم بالضبط اللفظي لبعض الأسماء. إذ ورد اسم (إيلونا) مرة مبدوءاً بهمزة مكسورة تليها ياء، ومرة (إلونا) بإسقاط الياء، ومثلها اسم (أنليل) إذ يرد مرة مبدوءاً بهمزة مفتوحة، ومرة ثانية (إنليل) بهمزة مكسورة، وثالثة بألف غير مهموز بفتح أو بكسر (انليل). ولعل هذا من أوامر الحاسوب التي لم تدقق بعد الطباعة.

سادساً: قصة: وجاهه. لـ "عاطف إبراهيم صقر"

تسلط القصة الضوء على جانب من المجتمع الريفي الذي يغرق في خصوصياته الاجتماعية، وتشير القصة من جانب خفي إلى ما يعتمل في جنبات هذا الريف من مخلفات الماضي المتمكنة من النفوس، وسلبيات الحاضر المستشرية، فالقرية الواحدة تكاد تنقسم إلى شرقية وغربية، ويقوم صراع خفي ومعلن بين وجهاء القسمين. فوجيه الغربية يستطيع الوصول على رأس وفد إلى مدير المنطقة للحصول منه على موافقة بتزفيت الطريق، فيغيظ بذلك وجيه الشرقية، الذي ما يلبث أن يعمل على ردّ اعتباره، وذلك بالوصول إلى المحافظ نكاية بالآخر، وليثبت أنه أعلى منه جاهاً.

تقوم القصة على مفارقة طريفة، إذ أن الوجيه الشرقي يعمل على التوسط لدى أحد أبناء القرية ممن يعملون في الناحية، ليحصل له على موعد مع المحافظ، وحين يتم له ذلك، يدخل الوجيه والوسيط وشخص ثالث هو صهر الوسيط إلى مكتب المحافظ، فيؤخذ الاثنان بالمكتب الواسع الفخم، وتخدرهما البرودة المنعشة في حرّ آب، وحينما يبدأ الوسيط ببسط المسألة التي جاؤوا من أجلها يتلجلج بالألفاظ، ثم يزيد من اضطرابه وتلجلجه نوم مرافقيه على الجانبين، وارتفاع صوت الشخير، إذ نام الوجيه بعد أن استراح من التعب، كما نام الآخر العامل المرهق من دوامه الليلي، مما أثار حنق المحافظ الذي أخذ يدق بقلمه بقوة على طاولة المكتب، ويرفع صوته، الأمر الذي جعل مدير مكتب المحافظ يتدخل، فأيقظ الرجلين بعنف، وأخرجهما مع الوسيط الذي قال لهما بعد أن صاروا في الشارع: "خزاكم الله، لقد سوّدتم وجهنا. كيف استطعتم النوم في مكتب المحافظ؟."

بصرف النظر عن المبالغة في واقعية القصة وغرابة المفارقة، فإن الكاتب استطاع أن يثير عدة أمور حساسة منها:

1. غرق الريفي في متاهة الانقسامات، وعدم توحيد الجهود للنهوض بالواقع. ففي القرية الواحدة شرق وغرب.
2. بروز دور الوساطات في حياتنا العامة.
3. عدم فتح أبواب السلطات الإدارية في وجه المواطنين. وحرصها على الأبهة.
4. التباين في ممارسة السلطة. فمدير المنطقة يوافق على تزفيت طريق الغربية، بينما المحافظ يمتنع عن الموافقة، لأن ذلك يحتاج إلى خطط وميزانية وعقود..
5. دور الرشوة في الوصول إلى المسؤول، فوجيه الشرقية. كي يتمكن من مقابلة المحافظ يهدي الأصدقاء والمعارف "كروز دخان مهرب وليتر ويسكي".
6. عدم التزام أبناء الريف بقضاياهم. فالوسيط لدى المحافظ يتعمد التأخر عن موعده مع الوجيه لأن هذه سمة أهل المدن، ويقتضيها الدور المنوط به.

إضافة إلى عدد من الإشارات الناقدة التي أتت القصة عليها ببساطة محببة.

سابعاً: قصة: الأسود. لـ "صلاح الشوفي"

تلتقي هذه القصة مع القصة الأولى في هذا العدد (الحصار الأبيض) في عدة جوانب منها اهتمام الإنسان بالحيوان، ومن ثم وفاء الحيوان، ففي القصة الأولى وجدنا الفرس ينفلت من يد الراعي لكي يصل إلى صديقته المهرة، وفي قصة (الأسود/ البغل) يقيم الحيوان علاقة حميمة مع السارد/ الطفل ويتبادل معه الأدوار في التفاهم والتواصل والتعاطف، ويلبس لبوساً إنسانياً، فتعتمل في داخله الأحاسيس العاطفية "عشت مع الأسود، والأسود عاش معي. تعرفنا الناس والأشياء معاً، واقتسمنا الفرح والحزن مناصفة بيننا.. ألفنا القمر بدراً وهلالاً، وتوغلنا مع الشمس نحو عمق النهار، رافقتنا أرتال الطيور، وشاكستنا الأرانب والسناجب وأفراخ الحجل".

وكما اختلف الديري مع الباشا في القصة الأولى، بينما كان الفرس والمهرة مثالاً للألفة والمحبة، فإن البغل في قصة الأسود يتفانى في المودة لمن عرفه ورافقه وعاش معه، ففي سنة قحط قل فيها الحب، منع والد الطفل عن الأسود الشعير، ومن ثم عمل على إبعاده إلى مكان آخر، وكلف اثنين من أولاد أخيه لتنفيذ المهمة، بعد إيهام الطفل السارد صديق الأسود بأنهما سيذهبان به إلى قرية بعيدة لشراء التبن، ويظل الصغير يترقب عودة صديقه التي لا يشك فيها، ولا تفلح معه هدهدات الأم في صرفة عن التفكير فيه. لأنه مقتنع بوفاء أسوده، وعودته إليه، وهذا ما حدث.. إذ سمع الطفل، في ذات هزيع متأخر من الليل، شيئاً جعله يقفز من بين يدي أمه إلى العتمة "وهناك في الزقاق النازل إلى دارنا، كان الأسود يخطو وحيداً حزيناً منزوع الرسن، نحو المكان الذي ولد فيه.

طوقته وبكيت، شمشمني مواسياً ثم مشى وئيداً إلى مكانه".

إن الكاتب يمتلك براعة القص، وقد استطاع أن يثير عواطف قارئه بإضفاء صفة الأنسنة على الحيوان، ويجعل منه شخصية قصصية متطورة، تذكّرنا بحصان عنترة الذي كان "يتحمحم، ولو كان يدري ما المحاورة اشتكى" ويعيد إلى الأذهان جانباً من تلك الحياة الريفية البسيطة التي كان الناس يعتمدون فيها على الحيوان اعتماداً كلياً في حياتهم، قبل أن تنتشر وسائط النقل الآلية المريحة، ولكنها محرومة من الروح.

إن لغة القصة سلسلة، وأسلوبها مبسط يراعي المضمون. لكن ثمة هنات وقعت فيها، منها تعدية الفعل (أمسك) إلى مفعولين في قول الكاتب "أمسكني المقود" وتعدية الفعل (احتاج) إلى الضمير من دون حرف الجر (ما يحتاجه) ومثله لفظ (دون) النافية غير الظرفية، واستعمال لفظ (الصهيل) للبغل بدل (الشحيج) وقد ميّز الثعالبي في فقه اللغة بين صوتي الفرس والبغل، وعلى ذلك أدار أبو العلاء المعري رسالته المعروفة (الصاهل والشاحج).

ثامناً: قصة. حين يشتعل الجليد. لـ "نهى الحافظ"

تعيدنا القصة إلى المرحلة الرومانسية التي تسلط الأضواء على العلاقة الأزلية بين الذكورة والأنوثة في المجتمع الشرقي، حيث تقضي الأنثى حياتها متسربلةً بالحياء الذي تخفي خلفه عواطفها ومشاعرها، ولا تتجرأ على البوح بها، في مجتمع له تقاليده ونواميسه التي تميّزه من باقي المجتمعات الأخرى...

تتضح اللمسات الرومانسية في أسلوب الرسالة التي تبتدئ بها القصة "إليك يا حبيب اكتبها. رسالة..." وهذا اللون من السرد عرفه الفن القصصي والروائي في الروائع العالمية والعربية، من أمثال (ماجدولين) و (آلام فرتر) و (رسائل الأحزان). وقد بنت الكاتبة هيكل قصتها على الرسالة.

كما اعتمدت القصة على استدعاء ذكريات الصبا في مرحلة الدراسة الجامعية، وتوظيف هذه الذكريات لتوضيح أبعاد شخصية القصة المحورية، فالساردة التي تقدّم بها السن ما إن تلتقي الرجل الفارع الطويل النحيل القوام، حتى تؤخذ به، ومن ثم تلحق به، لتعيد الحياة إلى بقايا علاقة كانت لهما من زمالة جامعية قديمة العهد، ترجع بها إلى عهود الصبا. إذ ما تلبث أن تتوطد، وتنبعث في الجسد المهمل أنوثته الغافية، التي أقامت عليها الكاتبة عنوان قصتها "حين يشتعل الجليد".

ويبدو السفر وسيلة من وسائل المذهب الرومانسي الفنية، فالساردة تقصد بيت أختها في الدانمارك لقضاء عطلة الأعياد، وعلى البرزخ الذي يربط بين الميناء والسفينة تلتقي الرجل الذي يفجّر كنز الذكريات والفرح، وفي لقطة إنسانية تعيد إلى الأذهان مشهداً من مشاهد جبرا إبراهيم جبرا في رواية (السفينة)، وعلى متنها يستعاد الحب ويساهر القمر العاشقين، فتتحرر الأنثى على

صدر الذكر وتفور الدماء في الجسد البارد. وتنطلق العيون والأخيلة خلف الصور العشقية الملونة.

لكن العلاقة العاطفية تتجاوز المشاعر الرومانسية، فتتواصل بعد وصول العاشقين إلى بلاد الشمال، وهناك تنداح العواطف، وتزال الحواجز، ويجتاز الرجل المتزوج الذي سيحتفل بعد عودته بزواج ابنته الكبرى مع زميلته القديمة الحدود، ويقطع البحار، متمرداً معها على جميع المعوقات الاجتماعية والنفسية التي وصفتها الكاتبة بـ (العفنة) وينطلق الاثنان فوق ملاعب الجليد بسعادة لا حدود لها، ونشوة تعيد إليهما الشباب، وتعتقهما من إطاري الزمان والمكان. حيث يثيرا أنظار أبناء تلك البلاد.

إن القصة تريد أن تنتقد التقاليد التي تقيّد الأنثى في المجتمع الشرقي والعربي على وجه الخصوص، وتمنعها من الانفلات من ربقة العادات التي تحول بينها وبين من تحب... ولعل مرحلة العنوسة التي أدخلت بها الكاتبة شخصيتها الأنثوية، هي التي كانت وراء الدافع العاطفي الذي جعلها تتمرد على تقاليد مجتمعها لإرواء رغبات جسدها، والتي عدتها المسؤولة عن عطالة أنوثتها... لذلك ما إن أتيحت لها فرصة التحليل من هذه القيود خارج محيطها العربي حتى ألغتها من حياتها، ومنحت نفسها رخصة في تجاوزها، والانسياق غير المحدود وراء الأحاسيس التي فجّرها حضور الذكَر في جسدها الذي أودع الله فيه اللهفة والخصب والتوق إلى التواصل الإنساني مع شطره الآخر.

وقد التفت الكاتبة إلى لغة العقل في النهاية، أسوة بالرومانسيات العربية، ترافق ذلك بعودتها إلى وطنها وإعادة سيرتها الرتيبة في بيت أخيها للإشراف على تربية أولاده. الأمر الذي يدفعها لقطع علاقتها العشقية مع صديقها الجديد القديم، والتي عبّرت عنها في نهاية الرسالة: "لهذا يا حبيب... لن أجرؤ على مواصلة ما بدأناه في الدانمارك. لن نلتقي بعد عودتك. لأنني إليهم أنتمي. متاعبي وتضحياتي. هاجسي. كلي معهم. أدمنت حبهم. اعتدت متابعة تفاصيل شؤونهم. عذاباتهم ومسراتهم. باتوا جزءاً من تراثي. أمسي حاضري ومستقبلي..."

لكن ما يلاحظ على لغة العقل هذه أن الكاتبة تشحن شخصيتها بسمات الأنثى التي لا تحمل خصوصيات مجتمعها العربي، وإنما جعلتها تتمرّد وتثور من دون أن تكون هناك مسوغات لهذا التمرد، لأن القصة لم ترهص بما يدفع الأنثى إلى هذه الحالة. بل إن البيئة الاجتماعية التي تصورها هي بيئة ثقافية في طبقة اجتماعية مرموقة، كما أن صوت العقل كان تعبيراً عن (خوف) وليس عن (قناعة) لقولها: "لن أجرؤ على مواصلة ما بدأناه في الدانمارك" كما أن تعليلها بأنها تقطع صلتها بالعشيق لانصرافها إلى تربية أبناء أخيها غير مسوّغ، لأن مثل هذه العلاقة لو حصلت، لا تعيق تواصل عاشقين، إضافة إلى أن مثل هذه العلاقة التي تقيمها أنثى عزباء متقدمة في السن برجل متزوج في مجتمع عربي تحكمه عقائد سماوية، كان أولى بها أن تجعل الأنثى تشعر بالندم، وهذا أضعف الإيمان.

محمد قرانيا

□□□